

## EL «ADÓNICO DOBLADO» Y EL VERSO DE ARTE MAYOR\*

Fernando GÓMEZ REDONDO  
*Universidad de Alcalá*

Son suficientes los tres tratados vernáculos –dos gramáticas y una arte separadas por algo más de un siglo– en los que se describe el funcionamiento del verso medieval para comprender los fenómenos que se estaban explorando sobre todo en el siglo xv, cuando se procede a la definición de un esquema rítmico ajustado a las propiedades fonológicas de la lengua castellana. Se trata de la traducción de las *Etymologiae* de Isidoro, que cabe situar a finales del s. xiv por la terminología empleada, de la *Gramática sobre la lengua castellana* de Nebrija de 1492 y del *Arte de poesía castellana* de Encina impresa en 1496. Hay más apuntes sobre versificación esparcidos en proemios o en pasajes en los que procede contrastar el discurso formal de la prosa y del verso –como ocurre en el *Libro del tesoro* de Brunetto Latini–, bajo el marco del *ars rhetorica*. Otras piezas teóricas se conservan fragmentariamente, así el *Arte de trovar* de Enrique de Aragón o las anotaciones con que Pero Guillén de Segovia comenzaba a entamar los conocimientos necesarios para manejar el rimario que constituye *La Gaya Ciencia* que le dirige al arzobispo Carrillo. Otros opúsculos, lamentablemente, se han perdido: las *Reglas de cómo se deve trovar* de don Juan Manuel y el *Arte poética en coplas castellanas* de Juan de Mena. Pero bastan las nociones de los dos tratados gramaticales y del arte que Encina dirige al príncipe don Juan para explicar las particularidades prosódicas y melódicas que los versos medievales van ensayando a lo largo del siglo xv en busca de una identidad expresiva que cuaja básicamente en los moldes del «arte real» –el octosílabo– y del «arte mayor», que en sí es el principal logro de una versificación que se ajusta a un nuevo patrón ideológico –la poética castellana construida en el entorno de Juan II y defendida básicamente por Mena– y que se asienta en tradiciones divergentes que son las que le imprimen su sello más característico: con posible

---

\* Este trabajo se enmarca en las actividades del grupo de investigación *Historia de la métrica medieval española* (FFI2009-09300), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y dirigido por Fernando Gómez Redondo. Las líneas maestras de este estudio fueron presentadas en las I Jornadas Internacionales para el Estudio de la Métrica Medieval Castellana, celebradas en Sigüenza entre el 20 y 22 de septiembre de 2012. Ha sido, después, revisado con suma atención por V. Beltrán Pepió, por José Domínguez Caparrós y por J. M. Valero Moreno, que lo han mejorado notablemente con atinadas observaciones.

origen en el decasílabo dactílico –ya francés, ya gallego-portugués–, su culta armadura prosódica es latina, mientras que su estructura rítmica aprovecha principios teóricos occitánicos.

## 1. SISTEMAS MÉTRICOS MEDIEVALES

Para comprender el extraordinario esfuerzo con que se tensa el verso de arte mayor, es preciso evaluar la sucesión de los sistemas de versificación que se producen en estos tres siglos medios, gobernados todos por el principio de equivalencia o de regularidad de unidades distintas que confieren al verso un valor ajustado a las condiciones de transmisión y de recepción que, en cada momento, se pongan en juego. El cambio de un patrón a otro viene, además, marcado por pasajes precisos en los que se advierte de las diferencias entre estos modelos de versificación; cuando en la c. 2ª del *Libro de Alexandre*, el recitador comparece ante el público para avisar de que él no va a cantar como hacen los juglares, sino que su «fablar» seguirá el curso de las «sillavas cuntadas», lo que está poniendo en evidencia es un nuevo proceso asentado en la igualdad de las sílabas, no en la combinación de los modos –quizá salmódicos– del canto de los juglares; es decir, en los primeros decenios del siglo XIII se produce el paso de un sistema de versificación isométrica a otro de pretensión isosilábica, que no requiere del apoyo de «cantilación» alguna, siendo por ello más difíciles su recitación –es un «clérigo», experto en las disciplinas elocutivas, quien la «reza» o recita– y su seguimiento por los oyentes. En principio, el sistema isométrico es anisosilábico, porque su regularidad depende de una modulación melódica que tiene que ser conseguida por el intérprete en el curso de la ejecución de poemas que podían contar con el apoyo de recursos gestuales o con una posible escenificación, ya que este esquema daría acogida tanto a los cantares de gesta como a los poemas de debates que se suceden de finales del siglo XII hasta bien entrado el siglo XIII. El isosilabismo –con diferentes probaturas– es la marca distintiva de la poesía clerical; por ello, a principios del siglo XIV, en la c. 4ª del *Libro de miseria de omne*, se exige al recitador «que las palabras sepa bien silabificar» y se recuerda que el «arte de rimar» estriba en la difícil operación de regirse por las «sílavas contadas»<sup>1</sup>. Pero ya en este mismo período comienza a entrar en Castilla una nueva orientación teórica que estaría, sin duda, en las *Reglas* de don Juan Manuel –aplicadas al «trobar»– y que se percibe en la «çiençia» a la que remite Juan Ruiz en el cierre de su proemio en prosa del *Libro de buen amor*, cuando señala que, con su cancionero, quiere dar también «lección e muestra

<sup>1</sup> Los textos los cito por mi *Poesía española 2. Edad Media: juglaría, clerecía y romance-ro*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Colección Visor de Poesía, 2012, pp. 290-291 y p. 437.

de metrificar e rimar e de trobar»<sup>2</sup>, superando de esta manera el estrecho cauce de la silabificación a que se habían atenido los poemas clericales –constreñidos a la acción de «metrificar»–, buscando otras posibilidades de explorar el discurso rítmico –«rimar»– a fin de crear nuevos moldes estróficos –«trobar»– con los que proponer diferentes esquemas de pensamiento poético. Esa nueva «çiençia» sobre el *trobar* apunta a los tratados occitánicos que se habían difundido en la Península en la segunda mitad del siglo XIII y que habían calado fundamentalmente en la poesía gallego-portuguesa, generando una doctrina compositiva a la que no había sido tampoco ajena la lírica castellana vernácula que comenzaba a ensayar estos recursos en el reinado de Alfonso XI, un monarca al que se atribuye una cantiga asentada en los principios de la poética gallego-portuguesa, que coinciden con el conocimiento –don Juan Manuel está vinculado al entorno aragonés por su enlace con doña Constanza, la hija de Jaime II– de la tradición occitánica. En esta nueva orientación, a la par de contarse las sílabas comienzan a valorarse los «puntos» –B. Latini y J. Ruiz– o acentos de intensidad rítmica, que deben ser también marcados en la recitación para conseguir los efectos previstos por el poeta; así, en la c. 70<sup>a</sup> –crucial para entender este desarrollo– el propio «libro» alcanza esta asociación: «si me puntar sopieres, siempre me avrás en miente».

Situados casi en la mitad del siglo XIV no basta sólo con la regularidad de la silabificación –prosódica porque afecta a la cantidad–, sino que se empieza a considerar el valor que se desprende de la regularidad de los acentos rítmicos –por tanto, de la intensidad melódica–. Del mismo modo que en los primeros decenios del siglo XIII se produjo la transición de un sistema isométrico a uno isosilábico, ahora en el cambio de siglos del XIV al XV ocurrirá el paso de un orden isosilábico a otro isorrítmico; la mejor demostración de este proceso la ofrece Enrique de Villena cuando le dedica a don Íñigo López de Mendoza su *Arte de trovar*, contrastando estos dos esquemas de metrificación, el castellano que se afirma en el conocimiento de las artes elocutivas –la *grammatica* básicamente– y el occitánico, que es tratado como «çiençia», con una categoría de conocimiento por tanto superior; de este modo, Villena denuncia la insuficiencia de la versificación castellana, preocupada sólo por conseguir «la igualdad de las sílabas y concordancia de los bordones, según el compás tomado», cuando la ciencia del «trovar» es una «rímica dotrina» y ha de ser la estratégica colocación de esos acentos la que descubra los sentidos –también en el paso del plano literal al alegórico– de los poemas; por ello, Villena se duele de que su amigo no logre «transfundir» en los oyentes el verdadero contenido de sus composiciones<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Ver ed. de A. Bleca, Madrid, Cátedra, 1992, p. 11.

<sup>3</sup> Se cita por la ed. de P. Cátedra, Enrique de Villena, *Obras completas, I*, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1994, pp. 351-370, p. 355.

El verso de «arte mayor» surge de la necesidad de definir un molde isorrrítmico en el que prevalezca la regularidad marcada por los acentos de posición sobre las equivalencias silábicas. Varios esquemas confluyen en este nuevo discurso métrico: por una parte, la distribución de sus pies rítmicos acuerda con el decasílabo dactílico<sup>4</sup>, por otra, la incidencia de sus acentos lo acerca a las primeras probaturas del endecasílabo que realiza Imperial en el *Dezir a las siete virtudes*. En el *Cancionero de Baena* se inscribe este proceso, porque se trata de una colectánea que se nutre de los recursos de la «gaya çiençia» -en su orientación galaica- pero para definir una «arte de la poetría», es decir una *ars* que contribuye, como una pieza más, al engranaje de la cortesía de que se rodea el monarca. No obstante, el máximo rigor en la ejecución y exploración de todas las posibilidades del «arte mayor» se consigue en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, que era un poeta consciente de estas novedades y que se preocupó por codificarlas en esa *Arte* perdida y a la que parece remitir desde el interior del *Claro oscuro* con dos versos -«Non me conviene la grand disciplina / de la poesía moderna abusiva» (vv. 134-135)<sup>5</sup>- que pueden servir para analizar la distribución rítmica característica de este molde, es decir dos hemistiquios gobernados

<sup>4</sup>Un buen resumen de las distintas teorías sobre el origen de este verso ofrece R. Baehr en su *Manual de versificación española* [1970], Madrid, Gredos, 1997, pp. 191-197. Afirma estas raíces A. Morel-Fatio, «L'art mayor et l'hendécasyllabe dans la poésie castillane du xv<sup>e</sup> et du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle», en *Romania*, 23 (1894), pp. 209-231, que arranca de esta premisa: «Le vers que les poètes ou les prosodistes castillans du xv<sup>e</sup> siècle ont appelé vers d'arte mayor, et que les espagnols nomment maintenant dodécasyllabe, est, comme l'ont très bien vu Clair Tisseur et Stengel, le correspondant exact d'un de nos types de décasyllabe: le décasyllabe "césuré à cinq", plaisamment désigné par Bonaventure Des Périers, dans son *Caresme prenant*, sous le nom de *taratantara*. Il y a en effet identité rythmique absolue entre ce vers français du xiii<sup>e</sup> siècle *Arras et escolle | de tous biens entendre* et le premier vers des *Trecientas* de Juan de Mena *Al muy prepotente | don Juan el Segundo*», p. 209. Añádase Pedro Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad, 1961, pp. 27-29 y 56-58; así describe este metro: «En su pleno desarrollo, representado por Juan de Mena (1411-1456), consistía en dodecasílabos divididos en dos hemistiquios iguales, y combinados libremente con versos de una y aun dos sílabas menos -según el modo castellano de contarlas-, pero de ritmo semejante, con cuatro acentos que pocas veces faltan», p. 28. Ver, también, V. Beltrán, «Del *cancioneiro* al *cancionero*: Pero Vélez de Guevara, el último trovador», en *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, ed. de Juan Casas Rigall y Eva M.<sup>a</sup> Díaz Martínez, Santiago, Universidad, 2002, pp. 247-286, en concreto pp. 265-266. Para las raíces de estos esquemas isorrrítmicos siguen siendo fundamentales las consideraciones de Carolina Michâelis de Vasconcellos en su ed. del *Cancionero da Ajuda*, Halle, Max Niemeyer, II, 1904, pp. 89-94, en donde señala: «Quanto mais vejo e ouço das danças e da musica peninsular -en que o *rhythmo* é tudo-, tanto mais me persuado que os gallaicos, astures, cantabros e lusitanos de hontem e de hoje, não contavam as syllabas, contentando-se com um numero fixo de *altas* ou *levas* (4 no verso de arte maior). Neste ponto estou de accordo com G. Baist. O *trástalastrás* das castanhetas, o *trintrilintrin* dos ferrinhos, o *cháscarraschá*s das "cónchegas", o *dóngolon-drón* dos pandeiros, o *répinicár* das guitarras, o *bírbirinchá*n da gaita, ruidos que pelo *rhythmo* e som se afastam completamente do *li aili ali aili* da flauta, recordam a miudo o verso de arte maior, lembrando a necessidade de estudarmos as cantigas choreographicas do povo», p. 93.

<sup>5</sup>Cito por la ed. de Carla de Nigris, Barcelona, Crítica, 1994; en la ed. de M. Á. Pérez Priego, se ofrece la variante para el v. 134: «Non me conmueve la gran disciplina», que no altera el discurso rítmico, ver *Obras completas*, Barcelona, Planeta, 1989, p. 55.

por la cadencia del dáctilo y del troqueo (óooóo) que se impone a la regularidad silábica; no es factible saber si la «grand disciplina» se está refiriendo a esta rigurosa disposición de los acentos rítmicos, pero esta última octava del poema sirve para demostrar que el arte mayor es un sistema isorrítmico y no isosilábico, ya que en sus ocho versos pueden encontrarse diferentes medidas:

*Non| me| con|vie|ne || la| grand| dis|ci|pli|na* → óoo óo || o óoo óo  
(1D1T|1D1T> 5+6 síl.)

*de| la| poe|s|í|a || mo|der|na \_a|bu|s|í|va,* → òoo óo || o óoo óo  
(1D1T|1D1T> 5+6 síl.)

*nin| o|ve| be|ví|do || la| lim|pha| di|ví|na,* → o óoo óo || o óoo óo  
(1D1T|1D1T> 6+6 síl.)

*fuen|te| de| Phe|bo, || muy| ad|mi|ra|ti|va,* → óoo óo || o òoo óo  
(1D1T|1D1T> 5+6 síl.)

*nin| so|pe \_el| ca|mi|no || por| qué| lu|gar| i|va* → o óoo óo || o óoo óo  
(1D1T|1D1T> 6+6 síl.)

*la| sel|va| Sa|fos || en| el| mon|te| Par|na|sso,* → òoo óo || ø o óoo óo  
(1D1T|1D1T> 5+7 síl.)

*mas| cau|sa| me| mue|ve || del| da|ño| que| pa|sso,* → o óoo óo || o óoo óo  
(1D1T|1D1T> 6+6 síl.)

*que| fuer|ças| y| se|so || y| bie|nes| me| pri|va.* → o óoo óo || o óoo óo  
(1D1T|1D1T> 6+6 síl.)

La línea del verso oscila entre las once y las doce sílabas, pero hay hemistiquios de cinco, seis y siete sílabas; no importa esa medida, sino la equivalencia que se consigue con la distribución del dáctilo y del troqueo en cada uno de esos períodos rítmicos; de este modo, aunque los dos primeros versos tengan once sílabas (5+6) no pueden ser tratados como endecasílabos, ya que este verso se regula por la cantidad silábica y a ella se ajusta la ordenación flexible de los acentos rítmicos; en cambio, en el arte mayor es indiferente que haya once o doce sílabas (y aquí hay un esquema de 5+7), porque lo único que cuenta en ese verso es la colocación estratégica de los acentos.

## 2. LA ISORRITMIA DEL ARTE MAYOR

Afirmar, tras tantos estudios dedicados al molde del arte mayor, que es un verso isorrítmico que se ejecuta con la doble distribución simétrica de un pie dactílico y otro trocaico (óooóo) no aporta ninguna idea nueva para su comprensión, porque esa fórmula había sido descrita, en especial, por F. Lázaro Carreter en el estudio en el que fijó la poética a la que se ajustaba este esquema de versificación, estableciendo a la par la necesidad de contar con acentos secundarios o desplazamientos acentuales en el interior de las palabras, forzados por la rígida y armónica distribución de los acentos de intensidad

rítmica<sup>6</sup>. Las nociones apuntadas por Lázaro Carreter no han sido superadas; antes al contrario, se han visto confirmadas desde otros planteamientos como los que han puesto en juego Juan Carlos Conde<sup>7</sup> y Martin J. Duffell<sup>8</sup>. Incluso, en alguno de los acercamientos al arte mayor se había tenido en cuenta la precisa explicación que, sobre este verso, ofrece Nebrija en el capítulo ix del Libro II de su *Gramática sobre la lengua castellana*<sup>9</sup>; en efecto, el gramático traza la tipología más completa de los versos de que tiene noticia y que demuestra, además, que el sistema de versificación castellana es de base par<sup>10</sup>; frente a la traslación de Isidoro –que atiende sólo a los versos latinos–, Nebrija repara en una producción poética que conoce muy bien y que, en el caso de Mena, aprecia en grado sumo:

Todos los versos cuantos io é visto en el buen uso de la lengua castellana, se pueden reduzir a seis géneros, porque o son monómetros o dímetros, o compuestos de dímetros i monómetros, o trímetros o tetrámetros, o adónicos senzillos o adónicos doblados (65)<sup>11</sup>.

Lo más importante de este capítulo no es este elenco de versos, sino su ajuste a unos metaplasmos que ya ha definido previamente y que recuerda de modo sumario antes de poner ejemplos para ilustrar estas categorías; sólo en virtud de esas transformaciones de la materia fonológica de las palabras podrá aceptarse la aparente irregularidad silábica del arte mayor (de ocho a doce sílabas), gobernada en cambio por una exigente distribución de acentos rítmicos. A pesar de su precisión no ha triunfado la nomenclatura propuesta por Nebrija, tanto por el poco éxito alcanzado por la *Gramática* –sólo reimpressa

<sup>6</sup> Se trata de «La poética del arte mayor castellano», en *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos-Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1972, pp. 243-278, reed. en *Estudios de poética (La obra en sí)* [1976], Madrid, Taurus, 1979, pp. 75-111, por donde se cita.

<sup>7</sup> Primero, en «El Arte Mayor de Pablo de Santa María», vinculado a su edición de las *Siete edades del mundo*, en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, ed. de A.A. Nascimento y C. Almeida Ribeiro, Lisboa, Cosmos, 1993, pp. 215-219, que en sí es un punto de partida para el más complejo de «Praxis ecclética y teoría métrica: el caso del Arte Mayor castellano», en *La Corónica*, 30:2 (2002), pp. 249-277, en donde ya avisa, con justeza, de que no todos los versos de arte mayor se acomodan al *verse pattern* ejemplarmente descrito por Lázaro Carreter en su famoso trabajo, pp. 271-272.

<sup>8</sup> Así termina su estudio: «On balance, therefore, we should accept Lázaro Carreter's hypothesis (that Mena's poema has a recessive delivery design), at least until new evidence emerges to the contrary», en *Modern Metrical Theory and the «Verso de Arte Mayor»*, Londres, Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, 1999, p. 85.

<sup>9</sup> R. Foulché-Delbosc, F. Hanssen, J. Saavedra Molina, J. Balaguer o D. Clarke, entre otros; ver, luego, § 6. La valoración crítica del arte mayor, y notas 52-56. Pero estos críticos no le sacan todo el rendimiento a las observaciones de Nebrija, ya que ignoran el valor de los metaplasmos que se aplicaban en este período.

<sup>10</sup> Así lo señalo en mis conclusiones del «Prólogo» de mi ed. de *Poesía española 2. Edad Media*, p. 59. Este fenómeno rítmico lo corrobora Francisco Cascales: «De suerte que tenemos en la Poesía Castellana versos de cuatro sílabas, de seis, de ocho y de doce», *Tablas Poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 102.

<sup>11</sup> Cito por la ed. de Carmen Lozano, Madrid, Real Academia Española, 2011.

c. 1740— como porque debía de estar ya consolidada la tipología castellana, a la que también remite y que es seguida por Encina. Nebrija prefiere asentar la identidad del verso en la disposición de los pies rítmicos —en la carga acentual—, mientras que Encina incidirá en el cómputo silábico. En este sentido, cabe recordar que el nebrisense, doliéndose de la pérdida de la cantidad señalada por la alternancia de sílabas largas y breves de la lengua latina, simplifica el número de pies en el sistema castellano, reduciéndolo, con buen criterio, a dos:

Mas porque nuestra lengua no distingue las sílabas luengas de las breves, i todos los géneros de los versos regulares se reduzen a dos medidas, la una de dos sílabas, la otra de tres, osemos poner nombre a la primera *espondeo*, que es de dos sílabas luengas, a la segunda *dáctilo*, que tiene tres sílabas, la primera luenga i las dos siguientes breves, porque en nuestra lengua la medida de dos sílabas i de tres, tienen mucha semejança con ellos (59).

Es preferible sustituir el pie espondeo (óó) por el troqueo (óo), ya que en castellano no es posible articular el mismo grado de tonicidad en dos sílabas contiguas; por tanto, procede —como ya indicaran Navarro Tomás y Baehr— acomodar esta distinción a una alternancia de dáctilos (óoo) y de troqueos (óo), como se ha visto en el ejemplo del *Claro oscuro*<sup>12</sup>. En este sentido, el «monómetro» distribuye cuatro sílabas y dos pies, siendo el equivalente al *pie quebrado*; el «dímetro» es el *pie de arte menor* o *arte real*, constituido por ocho sílabas y cuatro pies; se registra la combinación de estos dos esquemas para formar un dodecasílabo (8+4), ya que el simétrico de 6+6 —que no confunde con el arte mayor— corresponde al trímetro yámbico, o senario, afirmado en la sucesión de seis pies; el hexadecasílabo es el «octonario» latino —por los ocho pies— o tetrámetro, llamado en castellano *pie de romances*; Nebrija agrupa estos versos porque considera que, al igual que en latín, los acentos o «asientos principales» inciden «en los lugares pares» (69). Distinto es el caso del adónico, regulado por un pie ternario (el dáctilo) y uno binario (espondeo para Nebrija, troqueo en realidad):

Los versos adónicos se llamaron porque Adonis poeta usó mucho d'ellos o fue el primer inventor. Éstos son compuestos de un dáctilo

<sup>12</sup> Esta reducción del sistema rítmico a dos pies —uno bisílabo, otro trisílabo— la confirma el siguiente gramático que se ocupa de analizar el ritmo del verso, Gonzalo Correas, en 1626, en su *Arte de la lengua castellana*: «Toda esta diversidad de versos anda i se mide con solo dos pies, o artexos, que se parten como por coiuntura, el uno de dos sílabas, el otro de tres. El disílabo siempre tiene alta la primera con el acento, i baxa i llana la segunda: i podémosle llamar spondeio, o troxaio, i xoreio, usando los nonbres griegos que pasaron al latín corrutos. El pie trisílabo, unas vezes tiene alta la primera con el acento, i las dos baxas e iguales, i le podemos llamar dáctulo como en griego...», cito por la ed. de Emilio Alarcos García, Madrid, C.S.I.C-Instituto “Miguel de Cervantes”, p. 441.



i un spondeo. Tienen regularmente cinco sílabas i dos asientos, uno en el dácilo i otro en el espondeo (70).

Aunque la medida común sea la del pentasílabo, este verso admite otras combinaciones silábicas, mantenida siempre la fórmula rítmica de dácilo más troqueo (óooóo); de hecho, esa ejecución acentual es la responsable de la constitución del primer molde isorrítmico de la poesía española; un verso adónico puede contar, entonces, con cuatro, cinco o seis sílabas fonológicas que se convertían en cinco sílabas métricas en virtud de los metaplasmos especiales que ya ha enunciado y que suelen omitirse en el análisis de la versificación medieval:

Tiene muchas veces seis sílabas, cuando entramos con medio pie perdido, el cual, como diximos arriba, no se cuenta con los otros. Puede esso mesmo tener este verso cuatro sílabas, si es la última sílaba del verso aguda, por el cuarto presupuesto. Puede también tener cinco siendo la última aguda i entrando con medio pie perdido. En este género de verso está compuesto aquel rondel antiguo: «Despide plazer / i pone tristura, / crece en querer / vuestra hermosura». El primero verso tiene cinco sílabas e valor de seis, porque se pierde la primera con que entramos i la última vale por dos. El segundo verso tiene seis sílabas, porque pierde el medio pie en que començamos. El verso tercero tiene cuatro sílabas, que valen por cinco, porque la final es aguda i tiene valor de dos. El cuarto es semejante al segundo (70-71).

En estos moldes isorrítmicos se tendía a prescindir de la primera sílaba átona —entrar con «medio pie perdido» equivale a marcar una sílaba en anacrusis<sup>13</sup>— porque no interviene —«no se cuenta»— en la distribución de los pies rítmicos, marcados desde la primera acentuada; a la vez, señala el incremento de cantidad que se produce por la oxítónica final; los casos los analiza en ese rondel que le permite mostrar las particularidades descritas:

<sup>13</sup> Este vocabulario poético aparece en algunas composiciones del *Cancionero de Baena*, por lo común de carácter satírico, como ocurre en el debate que sostienen Ferrant Manuel de Lando y Villasandino; así, en § 257, el primero le afea al segundo: «Mezclad artes entricadas / de pies medios o perdidos / e consonantes partidos / con sotilezas pintadas, / que plumas muy bien tajadas / tengo assaz para escrevir, / con que entiendo destinguir / por do van vuestras pisadas», 458; cito por la ed. de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor, 1993. La explicación de la pérdida de la eliminación de sílabas iniciales o finales en hemistiquio es uno de los principales aportes del artículo de F. Hanssen: «De la métrica griega tomo el término de *procatálaxis*, que señala la supresión de sílabas iniciales i se contrapone a la *cataléxis*, supresión de sílabas finales. La teoría de la *cataléxis*, en el fondo, es una misma con la teoría de los *quebrados*. Se dice *cataléxis* cuando se suprimen una o dos sílabas. Se dice que un verso es *quebrado* cuando le falta la mitad», «El arte mayor de Juan de Mená», en *Anales de la Universidad de Chile*, 68 (1906), pp. 179-200, reeditado como tirada aparte en Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1906, p. 20.



Despide placer → o óoo ó[o] (entra con medio pie perdido y la última vale por dos)

i pone tristura → o óoo óo (entra con medio pie perdido)

crece en querer → óoo ó[o] (cuatro sílabas fonológicas que equivalen a cinco métricas)

vuestra hermosura → o òoo óo (entra con medio pie perdido).

Si hoy se escandiera este poema, los versos 1, 2 y 4 serían hexasílabos y el tercero, mediante una dialefa (cre|ce|en), apoyada en un cambio acentual (cre|ce|en), podría adecuarse a ese mismo esquema; para Nebrija, en cambio, estos versos están constituidos con cinco sílabas de valor rítmico; son esos «presupuestos» –o metaplasmos– los que sirven para ajustar la composición silábica del verso –oscilante en una o dos sílabas– a la rigurosa distribución acentual marcada por el dácilo y el troqueo<sup>14</sup>. No se trata, por tanto, de un verso isosilábico, sino isorrítmico, ya sea en su manifestación simple o doblada, que es la que permite abordar el caso del arte mayor:

El verso adónico doblado es compuesto de dos adónicos. Los nuestros llámanlo *pie de arte maior*. Puede entrar cada uno d'ellos con medio pie perdido o sin él. Puede también cada uno d'ellos acabar en sílaba aguda, la cual, como muchas vezes avemos dicho, suple por dos para hinchir la medida del adónico. Assí que puede este género de verso tener doze sílabas o onze o diez o nueve o ocho (71).

La regulación rítmica de los metaplasmos se produce también entre los hemistiquios y no sólo entre los versos, por el valor de la cesura central; conforme a estos criterios, el verso puede constar de un número variable de sílabas fonológicas –de ocho a doce–, pero ajustadas todas a la ordenación fija del dácilo y del troqueo, como lo demuestra acto seguido dando vueltas a un mismo verso del *Laberinto* de Juan de Mena –«Sabia en lo bueno, sabida en maldad» (137c)– en el que va cambiando las palabras a su conveniencia para generar distintos cómputos silábicos; es posible que sean estos ejemplos artificiales los que hayan difuminado el valor de las observaciones de Nebrija, que se hubieran podido apreciar mejor de haberse molestado por buscar, en el propio *Laberinto*, versos reales con los que demostrar el cumplimiento de las normas prosódicas enunciadas<sup>15</sup>; obsérvese que el verso de Mena combina un pentasílabo y un hexasílabo con

<sup>14</sup> Isabella Proia se ha servido de estas pautas para explicar el funcionamiento de once composiciones del *Cancionero de Herberay*, resolviendo tradicionales hipometrias e hipermetrias que dejan de serlo cuando se tiene en cuenta sólo la secuencia isorrítmica del adónico simple tal y como Nebrija la define; ver «I componimenti in esasillabi del *Cancionero de Herberay des Essarts*: una possibile interpretazione metrica», en *Studj Romanzi*, 8 (2012), pp. 151-178.

<sup>15</sup> Como me recuerda V. Beltrán, Nebrija no escribe como un teórico, sino como un preceptista, al que sólo le preocupa enseñar a escribir, no el análisis formal de los poemas a los que remite.

las cláusulas ternarias y binarias correspondientes:

*Sa|bia\_en| lo| bue|no, || sa|bi|da\_en| mal|dad* → óoo óo | o óoo ó[o]  
(1D1T | 1D1T > 5+6)

Mena no buscaba una regularidad silábica, sino rítmica, pero aun así el segundo hemistiquio, conforme a los «presupuestos» que recuerda Nebrija, prescinde de la primera sílaba átona —entra «con medio pie perdido»— y cuenta con el incremento de la oxítónica; tal es la cadencia —cláusulas de tres y de dos sílabas— que le interesaba conseguir al poeta.

Nebrija no tiene, entonces, paciencia o tiempo para buscar versos reales de Mena con los que verificar el funcionamiento de esa fórmula rítmica (óooóo) en los dos hemistiquios; prefiere modificar ese mismo verso a su antojo para analizar las cinco posibilidades que había contemplado; el arte mayor distribuye doce sílabas en los casos de dos hemistiquios de seis más seis fonológicas, con pérdida de las iniciales por entrar «con medio pie perdido»:

*Sabida en lo bueno, | sabida en maldades* → o óoo óo | o óoo óo (1D1T | 1D1T)

Poco le importa que este verso no lo hubiera escrito Mena, si permanece en él «la misma sentencia» (íd.). Conforme a esta arbitraria mudanza de palabras, Nebrija plantea cuatro variantes de once sílabas, que nada tienen que ver con los endecasílabos, porque en realidad para él estos versos de arte mayor se amoldan al esquema de 5+5 métricas, una vez eliminadas o incrementadas las sílabas fonológicas necesarias; sus propuestas son las siguientes:

*Sabia en lo bueno, | sabida en maldades* → óoo óo | o óoo óo (1D1T | 1D1T)

*Sabida en lo bueno, | sabia en maldades* → o óoo óo | óoo óo (1D1T | 1D1T)

*Sabida en el bien, | sabida en maldades* → o óoo ó[o] | o óoo óo (1D1T | 1D1T)

*Sabida en lo bueno, | sabida en maldad* → o óoo óo | o óoo ó[o] (1D1T | 1D1T)

En el primer caso, el segundo hemistiquio entra «con medio pie perdido»; en el segundo, es el primer hemistiquio el que entra «con medio pie perdido»; en el tercero, los dos hemistiquios entran «con medio pie perdido», incrementándose una sílaba en el primero («acabando el primero en sílaba aguda», 72); en el cuarto, el aumento de la cantidad silábica ocurre en el último hemistiquio. Ya es curioso que Nebrija no cite correctamente el verso real de Mena, que se amoldaba

a esa fórmula de 5+6, pero con incremento de la oxítónica final; a él lo que le interesa es examinar el mayor número de casos, como ocurre con los seis períodos de diez sílabas –ya más próximos a la fórmula de 5+5– que explora en virtud de estas mismas transformaciones:

Sabida en el *bien*, | sabida en *maldad* → o óoo ó[o] | o óoo ó[o] (1D1T | 1D1T)

Sabia en lo *bueno*, | sabia en *maldades* → óoo óo | óoo óo (1D1T | 1D1T)

Sabia en el *bien*, | sabida en *maldades* → óoo ó[o] | o óoo óo (1D1T | 1D1T)

Sabida en lo *bueno*, | sabia en *maldad* → o óoo óo | óoo ó[o] (1D1T | 1D1T)

Sabida en el *bien*, | sabia en *maldades* → o óoo ó[o] | óoo óo (1D1T | 1D1T)

Sabia en lo *bueno*, | sabida en *maldad* → óoo óo | o óoo ó[o] (1D1T | 1D1T)

El primer caso entra «con medio pie perdido» en los dos adónicos, que acaban en oxítónica; el segundo se ajusta cabalmente a la fórmula del adónico doblado, «entrando sin medio pie en ambos los adónicos» (id.); el tercero entra «sin medio pie» el primer hemistiquio, que acaba en oxítónica, y «con medio pie perdido» el segundo; el cuarto entra «con medio pie perdido» el primero y «sin medio pie» el segundo que termina en oxítónica; el quinto entra «con medio pie perdido» el primero, más oxítónica final, y «sin medio pie» el segundo; el sexto entra «sin medio pie» el primero y «con medio pie perdido» el segundo, rematado por oxítónica. No hay más posibilidades.

La distribución de nueve sílabas fonológicas entre los dos hemistiquios revela menos casos:

Sabia en lo *bueno*, | sabia en *maldad* → óoo óo | óoo ó[o] (1D1T | 1D1T)

Sabida en el *bien*, | sabia en *maldad* → o óoo ó[o] | óoo ó[o] (1D1T | 1D1T)

Sabia en el *bien*, | sabia en *maldades* → óoo ó[o] | óoo óo (1D1T | 1D1T)

Sabia en el *bien*, | sabida en *maldad* → óoo ó[o] | o óoo ó[o] (1D1T | 1D1T)

Las explicaciones son las mismas: en el primer verso, se entra «sin medio pie» en los dos hemistiquios, terminando en oxítónica el segundo; en el segundo, el primer hemistiquio entra «con medio pie perdido» y el segundo «sin medio pie», terminando los dos en oxítónica; en el tercero, entran los dos hemistiquios «sin medio pie» y el primero termina en oxítónica; en el cuarto, el primer hemistiquio entra «sin medio pie» y el segundo «con medio pie perdido», terminando los dos en oxítónica.

Ya la distribución de ocho sílabas se acomoda a un solo caso<sup>16</sup>:

*Sabia en el bien*, | *sabia en [el] mal* → óoo ó[o] | óoo ó[o] (1D1T | 1D1T)

Es decir, los dos hemistiquios entran «sin medio pie» y los dos terminan en oxítónica.

Aun con ejemplos artificiales, creados por él mismo para ofrecer estas explicaciones, Nebrija ofrece dieciséis posibilidades de «adónicos doblados» o de arte mayor que demuestran, sin lugar a dudas, que los poetas del siglo xv cuando empleaban este molde no lo sentían como un dodecasílabo (6+6), sino como un verso compuesto por un doble período rítmico de 5+5 (óooóo|óooóo), al que se ajustaba la cantidad silábica en función de los «presupuestos» descritos por el gramático, en cuanto previstos por la disposición rítmica. En el arte mayor, entonces, no se cuentan las sílabas, sino los acentos que tienen que distribuirse conforme a la fijación de las cláusulas ternarias y binarias.

Con todo, a Nebrija no le interesan mucho las cuestiones de prosodia métrica y las trata porque son materia propia del *ars grammatica*; de este modo, en cuanto aborda la tipología de las estrofas, ajustadas a una terminología latina, cierra esta sección remitiendo a una «arte de poesía castellana» que no puede ser otra que la que Encina imprime en 1496 al frente de su *Cancionero* y que debía de circular manuscrita por los años en que Nebrija ordena su *Gramática*<sup>17</sup>; además, los dieciséis modelos de arte mayor enunciados no recogen todas las posibilidades de transformación de la materia fonológica del verso porque le falta identificar el uso de metaplasmos como los de éctasis y sístole —es decir, los desplazamientos acentuales—, y los de compensación —apuntada en el entrar «con medio pie perdido»— y sinafia, tanto entre versos como entre hemistiquios. Es decir, los poetas del siglo xv disponían de un amplio elenco de recursos para lograr encajar las sílabas fonológicas (de ocho a doce) en esa distribución acentual fijada por los pies ternarios y binarios.

### 3. EL «ADÓNICO DOBLADO» EN EL *LABERINTO* DE MENA

Sin necesidad de localizar casos para los dieciséis tipos artificiales que Nebrija describe, sí procede examinar el *Laberinto* de Mena

<sup>16</sup> Como me recuerda el prof. Domínguez Caparrós, en la edición de 1492 de Nebrija es: «Sabia en el bien, sabia en mal»; Lozano enmienda «por analogía con los casos del primer hemistiquio en que determina a su contrario *bien*», p. 484.

<sup>17</sup> Pero indica el desacuerdo que siente con ese tratado, porque le parece insuficiente a la hora de abordar esa descripción de las estrofas: «Pudiera io mui bien en aquesta parte con ageno trabajo estender mi obra i suplir lo que falta de un arte de poesía castellana que con mucha copia i elegancia compuso un amigo nuestro, que agora se entiende i en algún tiempo será nombrado (...) Mas ni io quiero fraudar lo de su gloria ni mi pensamiento es hazer lo hecho. Por esso el que quisiere ser en esta parte más informado, io lo remito a aquella su obra», 75.

para observar la variación silábica a la que se ajusta el arte mayor. De entrada, no es fácil encontrar esquemas de diez sílabas métricas (5+5); véase un caso doble, con metaplasmos –dialefa, pérdida por esdrújula y diéresis– en los primeros hemistiquios:

*e*|*ra*| *la*| *ín*|*cli*|*ta* || *rei*|*na*| *d*'*Es*|*pa*|*ña* → óoo óoo | óoo óo  
*muy*| *vir*|*tü*|*o*|*sa* || *do*|*ña*| *Ma*|*r*|*ta* → óoo óo | óoo óo (75cd)

El más normal es el de once sílabas fonológicas, con preferencia del período (5+6):

*Da*|*me*| *li*|*çen*|*çia*, || *mu*|*da*|*ble*| *For*|*tu*|*na* → óoo óo || o óoo óo (7a)

Es verdad que un hemistiquio puede contar con cuatro sílabas fonológicas, pero serán siempre cinco métricas por el incremento de la oxítónica:

*mi*|*ra*\_el| *Trí*|*ón* || *que*| *ha*| *por*| *de*|*por*|*te* → óoo ó[o] || o óoo óo (8c)

El segmento de cuatro sílabas fonológicas y cinco métricas puede situarse en el segundo hemistiquio (6+5):

*en*| *es*|*ta*| *mi*| *cui*|*ta*, || *de*| *dia*|*lo*|*gar* → o óoo óo || ooo ó[o] (19f)

Es dable distinguir algún segmento de siete sílabas, acomodado a la distribución rítmica mediante la pérdida de materia fonológica correspondiente; en un mismo verso se combinan el decremento por proparoxítona y el incremento por oxítónica:

*O*| *más*| *que*| *se*|*r*|*á*|*f*|*ca*, || *cla*|*ra*| *vi*|*s*|*ión* → o óoo óoo || óoo ó[o] (22e)

La sinafia entre hemistiquios sirve para reducir la cantidad silábica de un período con siete sílabas fonológicas:

*sú*|*pi*|*ta*|*men*|*te*, || *en*| *el*| *mes*|*mo*| *des*|*la*|*te* → óoo óo || ø o óoo óo (175f)

Nebrija no contempla un caso similar, pero en el segundo hemistiquio la primera sílaba “en” queda asimilada a la sílaba final del primer hemistiquio y la segunda “el” se ajustaría a la fórmula de entrar «con medio pie perdido»; de hecho, éste sería un ejemplo para considerar la posibilidad de dos sílabas en anacrusis o de dos medios pies perdidos<sup>18</sup>; este fenómeno puede darse también entre versos,

<sup>18</sup>Una de las ideas aprovechables del estudio de Foulché-Delbosc incide en el ajuste de la pérdida de sílabas iniciales del verso a los procesos de incremento o decremento silábicos por oxítónica o proparoxítona finales en verso: «Un verso castellano que termina en un proparoxítono es equivalente a un verso terminando en un paroxítono u en un oxítono; no hay duda sino

ahora con la compensación por el final oxítono del primer verso que embebe la primera sílaba del siguiente:

e| buen| Em|pe|do|cles || e\_el| do|to| Ze|nón → o óoo óo || o óoo ó[o]  
 A|ris|tó|ti|les| çer|ca || del| pa|dre| Pla|tón → ø o óoo óo || o óoo ó[o]  
 (118bc)

En el segundo verso la primera “A” queda compensada por la terminación oxítona del verso anterior y la siguiente sílaba “ris” no entra en cuenta, de modo que son también dos medios pies perdidos, hasta alcanzar la primera tónica “tó” que es la que impulsa el dácilo.

La compensación puede darse, asimismo, entre hemistiquios:

tan| lle|no| que| non || sé| fa|blar| quien| lo| pue|da → o óoo ó[o] || ø o óoo  
 óo (92d).  
 quién| es| a|quel || ca|va|lle|ro| que| ve|o → óoo ó[o] || ø o óoo óo (233b)

Ha de apreciarse, en el primer verso, la violenta eliminación de una sílaba tónica “sé”, que se pierde porque el hemistiquio anterior acaba en oxítona.

Dada la ductilidad de los versos, algunas escansiones son difíciles de determinar porque pueden ajustarse perfectamente a varias posibilidades, como ocurre con el verso 121*h*, “vimos estar con la Delfijneta”, que podría ser 5+7<sup>19</sup> o 6+6<sup>20</sup>, y los mismos problemas se plantean en el 18*g*: “ovo lugar el engaño ulixeo”, que puede soportar dos divisiones según se formule el primer hemistiquio –“ovo lugar” o “ovo lugar el”–, pero lo que no varía es la disposición de las cláusulas ternarias y binarias, aunque las palabras puedan sufrir cambios acentuales, previstos por la éctasis –Nebrija, «estendimiento de sílaba», la breve se hace larga<sup>21</sup>– o por la sístole –Nebrija, «acortamiento», la larga se hace breve<sup>22</sup>–.

A este respecto, hay hemistiquios formados por una sola palabra que está soportando, por consecuencia, dos acentos de intensidad rítmica:

u|na| so|l|ci|ta || in|qui|si|do|ra → óoo óoo || óoo óo (99d)  
 del| nues|tro| rec|tó|ri|co || Quin|ti|li|a|no → o óoo óoo || óoo óo (119h)  
 trá|gi|cos,| lí|ri|cos || e|le|gí|a|nos → óoo óoo || óoo óo (123e)

que un verso de *arte mayor* que tiene la primera sílaba acentuada, equivale a un verso cuya sílaba acentuada es la segunda (lo que Nebrija y Encina observaron)», p. 27.

<sup>19</sup> Con compensación por oxítona: “vi|mos| es|tar || con| la| Del|fi|ji|ne|ta” → óoo ó[o] | ø o óoo óo.

<sup>20</sup> Con la preposición cerrando el primer hemistiquio y desplazamientos acentuales: “vi|mos| es|tar con || la| Del|fi|ji|ne|ta” → o óoo ó[o] | o óoo óo.

<sup>21</sup> En el segundo hemistiquio de 32*h*: “con| to|da| la| o|tra || mun|da|na| ma|chi|na” → o óoo óo | o óoo óo. O en 37*a*: “Vi| de\_Eu|fra|tés || al| Me|di|te|rra|no” → óoo ó[o] | o óoo óo.

<sup>22</sup> En el primer hemistiquio de 21*d*: “se| co|bró| la| par|te || que\_es|ta|va| per|di|da” → o óoo óo | o óoo óo.

También en el primer hemistiquio puede encontrarse esa palabra moduladora de los dos pies rítmicos que precisa el adónico:

*pres|ti|gĩ|an|tes || vi| lue|go| se|guen|te* → òò óó || o óóó óó (129f)

#### 4. EL DESARROLLO DEL ARTE MAYOR

Cuando Nebrija describe, por tanto, el arte mayor está pensando en Mena, porque es el poeta que logra construir la obra más perfecta acompasada a este sistema de isorritmia constituido por la alternancia de cláusulas ternarias y binarias. Sin embargo, este proceso de ejecución rítmica no es creado por Mena; dejando de lado probaturas ocasionales –algunos cierres de los «exemplos» del *Libro del conde Lucanor* o alguna estructura rítmica del *Libro de buen amor*–, el primer empleo sistemático del «adónico doblado» o verso de arte mayor aparece en el *Rimado de palacio* del Canciller Ayala, ajustado a una larga composición de veinte años que van de finales del siglo XIV a principios del siglo XV; este molde isorrítmico lo emplea en el «deitado» sobre el cisma de Occidente, que cuenta con una presentación (c. 822-831) en cuaderna vía, pero desde la c. 832 hasta la 868 se suceden octavas en arte mayor con rima ABABBCCB; aunque en ellas sea predominante el hemistiquio de seis sílabas, hay versos que muestran diferentes secuencias silábicas, explicables en cuanto se aplica el patrón del «adónico doblado»<sup>23</sup>:

*Las tablas rezias | es la unidat* → òòó óó | óóó ó[o] (5+5)  
*que todas juntas | un cuerpo es nonbrado* → óóó óó | o óóó óó (5+6)  
*los cabres fuertes | creo, por verdat,* → òòó óó | o óóó ó[o] (5+6)  
*que son los prelados | que han poco cuidado* → o óóó óó | o óóó óó (6+6)  
*de aqueste fecho | que está ¡mal pecado!* → òòó óó | o óóó óó (5+6)  
*tan luengo, tan malo, | esquivo e tan fuerte,* → o óóó óó | o óóó óó (6+6)  
*do muchos cristianos | perigran de muerte* → o óóó óó | o óóó óó (6+6)  
*en mar d'este mundo | breve, ocasionado* → o óóó óó | o óóó óó (6+6)

Mayor complejidad ofrecen otros versos de este «deitado», lo que demuestra la voluntad de Ayala por explorar sus posibilidades rítmicas:

842c: *ca Dios bien ve | las sus entençiones* → òòó ó[o] | o óóó óó (5+6)  
 846a: *Quisiese Dios que | por su merçed santa* → o óóó ò[o] | o óóó óó (6+6)  
 858b: *fiel católico | e vero cristiano* → òòó óóó | o óóó óó (5+6)  
 860b: *non pudieron | otro esleer* → óóó óó | óóó ó[o] (5+5)

<sup>23</sup> Cito por la ed. de H. O. Bizzarri, Madrid, Real Academia Española, 2012.



866f: *hoy* si non *cras* | sin *más* y *tardar* → óoo ó[o] | o óoo ó[o] (5+6)  
 868c: *aquí* luego *e* | si *bien* los cantares → o óoo ò[o] | o óoo óo (6+6)<sup>24</sup>

En 846a y 868c, los primeros hemistiquios terminan con palabras monosílabas, en un caso átona, mientras que en 858b es precisa una diéresis sobre la primera palabra en el hemistiquio inicial, al igual que en 860b. Son casos extremos regulados por la isorritmia.

En el *Cancionero de Baena* pueden encontrarse varias muestras del «adónico doblado», con distintas medidas silábicas; es paradigmático, por la variación ensayada, el arranque del siguiente «Dezir» de Ferrant Manuel de Lando (§ 278):

Çe|sa,| For|tu|na, || çe|sa| tu| rue|da, → óoo óo | óoo óo (5+5)  
 çe|sa| tu| o|bra || crü|el| e| da|ña|ble, → óoo óo | o óoo óo (5+6)  
 que| non| es| nin|gu|no || tan| dig|no| bas|ta|ble → o óoo óo | o óoo óo (6+6)  
 que| en| nin|gunt| es|ta|do || a|so|sse|gar| pue|da → o òoo óo | o òoo óo (6+6)  
 nin| sien|to| per|so|na || que| bi|va| tan| le|da → o óoo óo | o óoo óo (6+6)  
 que| non| se| re|çe|le || de| tus| or|de|nan|ças; → o óoo óo | o òoo óo (6+6)  
 e| pues| non| po|de|mos || so|fir| tus| mu|dan|ças → o òoo óo | o óoo óo (6+6)  
 so|sie|ga| tu| cur|so || e| fir|ma| te| que|da → o óoo óo | o óoo óo (6+6)

La combinación de diferentes esquemas silábicos ayuda a generar las ideas que el poeta quiere transmitir: los pentasílabos de los tres primeros hemistiquios proporcionan una sensación de rapidez que comienza a ralentizarse justo en la dialefa (tu|o|bra) del segundo verso, ya que lo que se pretende es detener ese incesante volteo de la rueda de la Fortuna; por ello, a partir del tercer hemistiquio se produce un incremento silábico que no afecta a la construcción isorítmica, reforzada en el v. 4 por dos sístoles o desplazamientos acentuales, que inciden en el modo en que la voluble diosa trastorna los estamentos sociales.

Interesa, a este respecto, un «dezir» de Francisco Imperial (§ 37) porque, en su rúbrica, adelanta parte de la terminología de Nebrija —«e otrosí va por arte común doblada» (56)— encontrándose segmentos de 5+6:

al|çe| su| gri|to || en| son| ra|zo|na|ble → óoo óo | o óoo óo (v. 18)  
 lue|go| res|pon|da || con| boz| es|pan|ta|ble → óoo óo | o óoo óo (v. 22)

Se trata de un poema de orientación culta, a la que conviene esta

<sup>24</sup> Coinciden los principales editores en estas lecciones; sólo G. Orduna, en 846a edita: «Quisiese Dios, por su merçed santa», Madrid, Castalia, 1987, p. 282.

disposición rítmica, capaz de quebrar la sintaxis y de sugerir conexiones internas entre los términos que quedan enlazados en los hemistiquios. Santillana aprovecha estas posibilidades sobre todo en la *Comedieta de Ponça*, movido por la intención de ajustar prosodia y contenido<sup>25</sup>; el predominio de hemistiquios hexasilábicos es abrumador, pero se pueden localizar en pasajes precisos algunos pentasílabos:

e|ra| la| cruz, || se|ñal| ge|no|ve|sa → óoo ó[o] | o óoo óo (v. 526)  
 tra|i|do| del| vien|to || a|qui|lo|nar → o óoo óo | òoo ó[o] (v. 538)  
 V|i| a| La|ti|no || con| mu|chos| la|ti|nos → óoo óo | o óoo óo (v. 785)  
 vi| los| jü|e|zes, || de| quien| non| re|pi|to → óoo óo | o òoo óo (v. 797)  
 to|dos| los| re|yes || que| fue|ron| en| él → óoo óo | o óoo ó[o] (v. 799)

Por lo común, el segmento de cinco sílabas aparece en el primer hemistiquio, salvo en el v. 538, en el que una sola palabra se basta para soportar dos acentos rítmicos, generando una violencia prosódica que se adecua al ímpetu de ese viento del norte.

No hay casos en don Íñigo de segmentos de siete sílabas que tengan que ser compensados por terminaciones oxítonas del verso o del hemistiquio anteriores<sup>26</sup>, o por sinafías entre hemistiquios como sucedía en Mena, pero, a la hora de editar su poesía, debe atenderse a la utilización de estos esquemas de cinco sílabas para no forzar resoluciones con diéresis en versos que se podrían acomodar al molde del pentasílabo:

e| gran|des| po|de|res || son| per|pe|tua|les → o óoo óo || óoo óo (v. 4)

Es cierto que la cadencia del primer hemistiquio puede imponerse sobre el período del segundo (“son|per|pe|tù|a|les” → o òoo óo), pero la otra opción es también admisible, al igual que en este caso de la misma copla:

e| có|mo| For|tu|na || es| su|pe|rio|ra → o óoo óo || óoo óo (v. 6)<sup>27</sup>

Lo que resulta evidente es que Nebrija acierta al caracterizar el arte mayor como un molde isorrítmico que admite esa variación de

<sup>25</sup> Cito por la ed. de Maxim P. A. M. Kerkhof, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

<sup>26</sup> El v. 809 –“Allí vi de Pígalión el hermana”– es de difícil escansión y admite varias posibilidades, contempladas en la *Gramática* de Nebrija; puede ser un dodecasílabo formado por la unión de un dímetro y un monómetro (8+4): “Allí vi de Pígalión || el hermana”, o bien un caso de arte mayor, con un segmento de cuatro sílabas fonológicas con terminación oxítona (“A||li|vi|de” → òoo ó[o]) y otro de siete con dos medios pies perdidos, el primero por compensación rítmica: “Pí|ga|li|ón||el|her|ma|na” → o o óoo óo. Hasta podría pensarse en un caso de tmesis, ya “Allí vi de Pí || galión el hermana” o, como me apuntan J. Domínguez Caparrós y V. Beltrán, por razones de etimología popular: “Allí vi de Píga || lión el hermana”.

<sup>27</sup> Sin que sea descartable la secuencia de seis sílabas, que es predominante en toda la estrofa: “es|su|pe|ri|o|ra”: o òoo óo, cuando además el v. 2 ofrece un caso de acentuación de palabra átona: “de|los|hu|ma|na|les”: o òoo óo.

segmentos silábicos, con distribución en cada uno de ellos de una cláusula ternaria y otra binaria; por lo común, el ictus irá en segunda posición determinando un hexasílabo, pero es habitual la colocación de ese acento en primera sílaba –pentasílabo entonces–, pudiéndose encontrar algún caso de tercera, ajustado a compensaciones y sinafías. Otra cuestión es que el arte mayor tienda a la disposición de 6+6, que es la que Encina describe cuando en su *Arte de poesía castellana* se ocupa de este verso, simplificando al máximo la tipología que Nebrija había fijado en su *Gramática* cuatro años antes (si no es que el *Arte* fuera anterior):

Ay en nuestro vulgar castellano dos géneros de versos o coplas: el uno cuando el pie consta de ocho sílabas o su equivalencia, que se llama *arte real*; y el otro, cuando se compone de doze o su equivalencia, que se llama *arte mayor* (86)<sup>28</sup>.

Los tratados de Nebrija y de Encina no pueden ser más disímiles a la hora de enfocar la prosodia métrica; si el gramático incide en el valor de la intensidad silábica –y, por eso, se preocupa por recuperar la alternancia de pies rítmicos–, el poeta se aferra al fenómeno de la cantidad o duración silábica para conformar el verso; repárese en que para Encina el arte mayor dispone siempre secuencias de doce sílabas y si el ritmo fuerza alguna otra combinación –de once: 5+6 o 6+5– ésta habrá de someterse a la «equivalencia» de doce y no al revés como apuntaba Nebrija; el gramático asentaba la isorritmia en el recurso de «entrar con medio pie perdido», mientras que el poeta pondrá en juego otro mecanismo para lograr que los segmentos prosódicos de cinco sílabas rítmicas cuenten una más:

Mas porque en el arte mayor los pies son interceisos, que se pueden partir por medio, no solamente puede passar una sílaba por dos quando la postrera es luenga, mas también si la primera o la postrera fuere luenga, assí del un medio pie como del otro, que cada una valdrá por dos (88).

Es justo lo contrario de lo que Nebrija afirmaba; para Encina si un hemistiquio estaba constituido por cinco sílabas métricas, la primera –siempre «luenga» o tónica– contaba una más, haciéndose equivalente a la oxítónica final. Se esfuerza, así, en dar otra solución al aparente problema de la irregularidad del arte mayor (5+6 o 6+5) cuando ésta no existía, ya que la equivalencia era promovida por la cadencia rítmica de los pies ternario y binario.

En la poesía de Encina, se confirma el predominio de la partición de 6+6, pero no puede sustraerse a la utilización de otras

<sup>28</sup> Cito por la ed. de F. López Estrada, en *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1984, pp. 77-93.

disposiciones silábicas, tal y como ocurre en el *Triunfo de Fama*<sup>29</sup>, con el esquema de 5+6:

ya| que| Ca|lis|to || sus| a|xes| bol|ví|a → óoo óo | o óoo óo (v. 26)  
 cuan|do| des|can|san || los| miem|bros| can|sa|dos → òoo óo | o óoo óo  
 (v. 45)  
 cuan|do| no| sien|ten || sen|tir| los| sen|ti|dos → òoo óo | o óoo óo (v. 46)

De hacer caso a su *Arte*, Encina resolvía esos primeros hemistiquios pentasílabos mediante el incremento de una sílaba por la tónica inicial ([o] óoo óo), manteniendo, en cambio, el medio pie átono inicial de los segmentos de seis sílabas; él nunca entraría con medio pie perdido, sino que añadiría ese medio pie cuando faltara. Así, por poner otra muestra, en la *Tragedia trobada* por la muerte del príncipe don Juan, ya en su mismo arranque (vv. 1-4):

¡Des|pier|ta,| des|pier|ta || tus| fuer|ças| Pe|ga|so → o óoo óo | o óoo óo  
 (6+6)  
 Tú,| que| lle|va|vas || a| Be|le|ro|fon|te → óoo óo | o òoo óo (5+6)  
 llé|va|me\_a| ver || a|quel| al|to| mon|te → óoo ó[o] | o òoo óo (5+6)  
 mués|tra|me\_ell| al|gua || me|jor| de| Par|na|so → óoo óo | o óoo óo (5+6)

El término de “equivalencia” intenta resguardar la medida de doce sílabas, que es la que Encina considera cabal para el arte mayor, pero su propia práctica creadora descubre precisas variaciones en el cómputo silábico, debidas a la cadencia isorrítmica descrita por Nebrija, que él soslaya en su *Arte*, pero no así en sus poemas<sup>30</sup>.

En el *Cancionero* de Pedro Manuel Jiménez de Urrea este sistema se mantiene, dando igual que el pentasílabo vaya en primer hemistiquio o en segundo, como puede verse en estos ejemplos de la *Sepultura de amor*<sup>31</sup>:

en|tra| su| tiem|po, || que| pa|ssa\_y| no| pa|ra → óoo óo | o óoo óo (v. 4)  
 La| ma|dre| pa|ri|da || de|bu|xa|do|ra → o óoo óo | òoo óo (v. 9)

Algún caso extremo con terminación oxítona puede encontrarse<sup>32</sup>, mientras que en otros esta fluctuación silábica ayuda a construir la carga irónica o jocosa del poema, como sucede en el arranque del *Ave María*, en que se descubre «la condición de los franceses»:

<sup>29</sup> Se cita por la ed. de Ana María Rambaldo de las *Obras completas II*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, pp. 43-44 y 155.

<sup>30</sup> Algún caso de pentasílabo en el segundo hemistiquio puede encontrarse: “do corre el humor || belefronteo” (v. 88); el cultismo se refuerza con los dos acentos de intensidad rítmica. Para el incremento silábico inicial, ver el apunte de Foulché-Delbosc de n. 18.

<sup>31</sup> Cito por la ed. de María Isabel Toro Pascua, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2012, 3 vols.

<sup>32</sup> Siempre para reforzar el sentido: “al| co|ra|cón, || que| bien| le| sa|bí|an” → òoo ó[o] | o óoo óo.

Bien| *quie*|ro| de|zi|llo, || mas| *no*| bas|to| so|lo → o óoo óo | o óoo óo  
 para| con|tar || el| gran|de| be|ver → òoo ó[o] | o óoo ó[o]  
 de| los| fran|ce|ses| que || la| bo|ta| di|zen| ser → ø o òoo ó[o] | ø o òoo ó[o]  
*gra|ti|a| ple|na* → óoo óo

El desequilibrio rítmico que se establece entre los versos segundo y tercero –sus hemistiquios llevan dos compensaciones, dos medios pies perdidos más una sístole y una éctasis– invita a sugerir ese estado de ebriedad que se achaca a los franceses, alternándose versos de diferente medida silábica, pero acoplados al modelo del doble adónico; una violencia –prosódica– mayor se formula en este caso:

los| que\_és|tos| *tie*|nen, || que| *do*|quier| que| *van* → òoo óo | o òoo ó[o]  
 ca|da| cual| *de*|llos || y| jun|tos| *dan* → óoo óo | óoo ó[o]

La sinalefa, la terminación oxítona, los desplazamientos acentuales, la brevedad del segundo verso (nueve sílabas fonológicas, diez métricas) ayudan a generar esa sensación de desequilibrio que se afea a los franceses, tan dados al vino como a las mujeres.

## 5. LA INCIDENCIA ISOSILÁBICA SOBRE LA SECUENCIA ISORRÍTMICA

La aplicación práctica de los «presupuestos» con que Nebrija define el esquema isorítmico del arte mayor se extiende hasta la segunda mitad del siglo xvi<sup>33</sup>, si no más<sup>34</sup>, entrando después en confluencia con los moldes italianizantes, en especial con el endecasílabo, que ofrece la particularidad de ajustar el patrón isosilábico a una determinada cadencia isorítmica<sup>35</sup>; en la disputa –casi siempre enconada– entre los partidarios de la versificación castellana y los de la italiana entran en juego valoraciones referidas a la distribución de los acentos

<sup>33</sup> Morel-Fatio da la lista de las obras de la primera mitad del siglo xvi en la que prevalece este esquema rítmico: la *Práctica de las virtudes de los buenos reyes d'España* de Francisco de Castilla (1518), *Los doce triunfos de los doce apóstoles* de Juan de Padilla (1518), la traducción de la *Divina comedia* de Dante por Hernando Díaz (1520), otra por Francisco de Navas de 1528, hoy perdida, más «un compendium de la philosophie naturelle d'Aristote “en metro castellano”, imprimé à Estella, en 1547», p. 222. Para el desarrollo métrico de la obra de Padilla, ver Laurette Godinas, «*Los doce triunfos de los doce apóstoles* de Juan de Padilla: un eslabón en la evolución del “fiero taratántara”», *Medievalia*, 36 (2004), pp. 32-42.

<sup>34</sup> Un seguimiento más amplio ofrece Joaquín Balaguer, «Evolución del verso de arte mayor», en *Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana*, Madrid, CSIC, 1954, pp. 105-130, recordando su uso por Cervantes en *La Galatea*, conforme al modelo de Mena; Saavedra Molina, cierra su brillante estudio sobre el arte mayor con poemas de Castillejo, Cervantes, Góngora, Lope, Quevedo y J. Pellicer y Tovar para mostrar las últimas derivaciones de este esquema isorítmico que llega hasta 1641, pp. 123-127.

<sup>35</sup> Indica Henríquez Ureña: «Entre tanto, el endecasílabo, que había asomado la cabeza en los poemas heroicos, hace esfuerzos por adquirir vida propia, independiente, pero no la alcanza: así como el eneasílabo se sumerge bajo el octosílabo, así en la poesía culta el verso de once sobrevive, hasta 1526, sólo como auxiliar del de doce en el arte mayor, y pocas veces se escribe separado», p. 57.

de intensidad rítmica en la línea silábica que conforma el verso<sup>36</sup>; esta controversia es recogida, ya a finales de la centuria, por los tratadistas de métrica y de poética; cabe señalar que los comentaristas de Mena no se preocupan por precisar las características prosódicas de sus versos, al contrario de lo que hará Herrera al analizar la poesía de Garcilaso; Hernán Núñez, en sus *Glosas* impresas en 1499, encarece «el generoso estilo» de este autor (2v) y en su *vita* señala:

Fue muy dado al estudio de la oratoria y poesía y a la composición del metro castellano en el cual fue tan eccellente... (4v)<sup>37</sup>.

Sánchez de las Brozas, en *Las obras del famoso poeta Juan de Mena* (1582), tampoco alude a los rasgos prosódicos del verso. Son comentarios que buscan sólo declarar las oscuridades de la obra, develar los sentidos ocultos, transformar estas enseñanzas en lecciones de moral política<sup>38</sup>.

Ya en 1575, Argote de Molina, en el *Discurso sobre la poesía castellana* que embute en la edición que prepara de *El Conde Lucanor*, traza una breve historia de la versificación castellana distinguiendo cuatro tipos de moldes métricos; dedica el epígrafe de los «versos mayores» a las particularidades rítmicas ensayadas por Mena, doliéndose de su pérdida y del avance de los versos italianos:

<sup>36</sup> Boscán, en la carta enviada a Beatriz Fernández de Córdoba, duquesa de Soma, valorando las novedades de sus *Obras* señala esta diferencia prosódica entre los dos modos de composición en confluencia: «Este segundo libro terná otras cosas hechas al modo italiano, las cuales serán sonetos y canciones, que las trobas d'esta arte así han sido llamadas siempre. La manera d'estas es más grave y de más artificio y, si yo no me engaño, mucho mejor que la de las otras. Mas todavía, no embargante esto, cuando quise provar a hazellas no dexé de entender que tuviera en esto muchos reprehensores (...) Los unos se quexavan que en las trobas d'esta arte los consonantes no andavan tan descubiertos ni sonavan tanto como en las castellanas. Otros dezian que este verso no sabían si era verso o si era prosa. Otros argüían diziendo que esto principalmente havia de ser para mugeres y que ellas no curavan de cosas de sustancia, sino del son de las palabras y de la dulçura del consonante», 229; ver Juan Boscán, *Obras*, ed. de Carlos Clavería, Barcelona, PPU, 1991. Para la vertiente contraria, recuérdese la «Reprensión contra los poetas castellanos que escriben en verso italiano» de Cristóbal de Castillejo, en *Obras completas II*, ed. de J. Domínguez Bordona, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, pp. 188-192. Es divertida la acerada crítica de Diego Hurtado de Mendoza contra Mena en la *Respuesta del capitán Salazar*: «que si hubiera quien dijera mal de Juan de Mena, tampoco os supiérades dar maña en defenderle, aunque hizo trecentas coplas, cada una más dura que cuesco de dátil, las cuales, si no fuera por la bondad del Comendador Griego que trabajó días y noches en declarárnoslas, no hubiera hombre que las pudiera meter el diente, ni llegar a ellas con un tiro de ballesta; y aun dicen algunos que afirmaba que si hubiera impreso aquel comento, que lo hiciera doblado mayor», 85-86; cito por la ed. de A. Paz y Melia, *Sales españoles o Agudezas del ingenio nacional (Primera serie)*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1890; ha de repararse en el juego de palabras que subyace en «doblado mayor», puesto que tiene que remitir al «adónico doblado» o arte mayor con que se formula el juego rítmico —tan «duro» como un «cuesco»— de las *Trescientas*.

<sup>37</sup> Cito por BN Madrid Inc 651.

<sup>38</sup> Así indica el Brocense en el preámbulo: «Dizen algunos que es poeta muy pesado y lleno de antiguallas, y dizen esto con tanta gravedad que si no les creemos parece que les hazemos injuria, y no advierten que una poesía heroica como ésta, por su gravedad tiene necesidad de usar de palabras y sentencias graves y antiguas para levantar el estilo», [3-4]; me sirvo de BN Madrid U 11436.

Este género de poesía, aunque ha declinado en España, después que está tan rescebida la que llamamos italiana, pero no ay duda sino que este verso tiene mucha gracia y buen orden, y es capaz de cualquier cosa que en él se tractare, y es antiguo y proprio castellano, y no sé por qué meresció ser tan olvidado siendo de número tan suave y fácil (Nr-v)<sup>39</sup>.

No hay indicación alguna sobre la distribución de sus acentos, pero sí esa alusión al «número» —es decir, al ritmo— «suave y fácil» —sonoro y repetitivo— que lo caracteriza.

Miguel Sánchez de Lima, en su *Arte poética en romance castellano* de 1580, se decanta por la versificación italiana y omite cualquier referencia a los metros castellanos, que ni siquiera nombra<sup>40</sup>.

Bien al contrario obra Juan Díaz Rengifo en su *Arte poética española* de 1592, agrupando los versos castellanos e italianos en un mismo epígrafe sin detenerse en los problemas que pudieran derivar de sus orígenes<sup>41</sup>. El arte mayor lo estudia en el cap. x, al abordar el de «redondilla menor», que se compone de seis sílabas, la penúltima siempre larga, la última breve, articulándose el «mayor» mediante la integración de dos segmentos prosódicos:

El verso de arte mayor se compone de dos versos de redondilla menor, y no de todos los que hemos dicho, sino de solos aquellos que de las cuatro sílabas primeras tienen la segunda larga, como se verá por el exenplo que allí pusimos que es éste *Temí la tormènta del màr alterado: que tràga en un punto riquèzas y vida*, y assí vienen a tener estos versos a doze sílabas. Y llámanse de arte mayor, a diferencia de los de las redondillas, que son de arte menor (13-14)<sup>42</sup>.

Marca la exigencia de que la segunda sílaba sea portadora de un acento de intensidad rítmica; señala la particularidad del incremento de sílaba por oxítone, advirtiendo que se puede producir también en el interior de hemistiquio:

Pero el verso de arte mayor, como se compone de dos versos, puede tener dos sílabas menos una en el medio, y otra en el fin, como en éstos: *Entré en un jardín, herido de amor: de amor celestial, qual nunca me vi* (14).

<sup>39</sup> Cito por BN Madrid U 2283; ver, también, *Antología en defensa de la lengua y la literatura españolas (siglos XVI y XVII)*, ed. de Encarnación García Dini, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 181-190; el texto en pp. 189-190.

<sup>40</sup> Ver la ed. de Rafael de Balbín Lucas, Madrid, CSIC-Instituto «Nicolás Antonio», 1944.

<sup>41</sup> Tal es la materia del cap. viii: «De redondilla mayor, y su quebrado, de redondilla menor, italiano, y su quebrado, esdrúxulo, y su quebrado, de arte mayor, finalmente verso latino imitado». Recuérdese que el octosílabo es el de «redondilla» o «redondillo mayor», mientras que el «menor» es el hexasílabo.

<sup>42</sup> Cito por un ejemplar de la ed. de 1606, conservado en la Biblioteca de la Univ. Complutense, R 29696. Se cuenta, ahora, con la ed. de Ángel Pérez Pascual, Kassel, Edition Reichenberger, 2012.



No hay alusión alguna a los pies rítmicos que el verso distribuye, pero cuando menos se marca la necesidad de acentuar la segunda sílaba de cada hemistiquio.

Esta misma orientación, con mayor o menor acierto, guiará las descripciones de los tratadistas de poética, obligados a desarrollar secciones dedicadas al metro; A. López Pinciano despliega esta materia en la séptima epístola de su *Philosophía antigua poética* (1596)<sup>43</sup>; de los versos castellanos, se ocupa primero de los que llama «menores», para abordar luego la especie del «mayor»:

...en la cual ay un poco más de primor, porque no sólo ha de tener sus sílabas, que son doze, mas ha de quebrar con el acento en ciertas partes y, no quebrando, no es metro (II.229).

Aunque ajustado al esquema de las doce sílabas, se establece la necesidad de que los acentos de intensidad rítmica «quiebren» en unas determinadas posiciones para otorgar al verso su precisa identidad y, aun reconociendo que esta distribución acentual se produce también en el endecasílabo, prefiere la conseguida por el verso castellano, que siente más cercana a la prosodia latina:

Torno, pues, al metro castellano de doce sílabas; a éste diría yo verso o metro heroico de mejor gana y con más razón que no al italiano endecasílabo suelto que se ha alçado con nombre de verso heroico. Entre los italianos que lo sea en hora buena, pues que ellos no tienen verso mayor y de más sonido, mas nosotros, que le tenemos mayor y de más sonido y más correspondiente al exámetro, razón será que no quitemos a la nuestra el nombre de heroico, por le dar a la nación estrangera italiana, a la cual confieso mucho primor en todo, y, en la Poética, mucho estudio, mas no mayoria en este género de metro (II.229-230).

A esa estratégica posición de los acentos, Fadrique atribuye «el ruido y sonido que va haziendo en su pronunciación tan grande y heroico» (II.230), poniendo ya como ejemplo el primer verso de las *Trescientas* y procediendo a la fijación de las sílabas que tienen que ser marcadas por el acento rítmico:

Éste, pues, debe de oy más —de nosotros, a lo menos—, ser dicho heroico; el cual, como dicho tengo, consta de doze sílabas y que quiebra con el acento en tres partes: la una en quinta sílaba, y la otra, en octava, y la otra, en undécima, como lo veréis en el exemplo dicho: *Al muy prepoten-te do[n] Juan-el Se-gu[n]do* (II.231).

<sup>43</sup> Uso la ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC-Instituto «Miguel de Cervantes», 1973, 3 vols.

Ya es curioso el modo en que se complementan Rengifo y López Pinciano, pues si se sumaran los acentos que señalan uno y otro como propios del arte mayor, se obtendría la secuencia de segunda sílaba (Rengifo), más quinta, octava y undécima (Pinciano) para formar el patrón del «adónico doblado» aplicado a dos segmentos hexasilábicos (o óoo óo | o óoo óo); sin embargo, López Pinciano nada dice de esa segunda posición y cuando su personaje —«Pinciano»— le pregunta a Fadrique por la obligación de que el arte mayor tenga que acomodarse a esa precisa sucesión de quinta, octava y undécima, se marca, al menos, el ajuste de los acentos al orden conseguido con la materia sonora de las sílabas:

Sí, respondió Fadrique, para el bueno, perfecto y sonoro, y de tal manera que, en dexando de quebrar, no sonará. Y, si no, deshaced el metro del arte mayor de manera que pierda el orden de las quiebras y se quede en el número mismo de las sílabas, y veréis cómo pierde el sonido, como si dixésemos: *A don Juan el segundo, el muy prepotente*, el cual contiene las mismas doce sílabas, y porque quiebra con acento fuera de la quinta, digo en la sexta, suena mal. Y esto siento ay que considerar en cuanto al metro antiguo castellano, el cual, assí como el italiano, sólo consta de números de sílabas y números de acentos en ciertas partes señalados, y según estos números se diferencia el castellano de castellanos, y de italianos también (II.232).

Acierta cuando señala que el metro italiano integra el patrón isorrítmico en el molde isosilábico, pero no cuando apunta que el arte mayor antiguo obedecía a esas mismas pautas, ya que la regularidad silábica no era un principio de articulación de ese verso.

Luis Alfonso de Carvallo, en *El Cisne de Apolo* (1602), acogiendo la misma tipología que sus predecesores, en el Diálogo II, distingue en la métrica castellana el «redondillo, mayor, menor y quebrado, y arte mayor» (68r), compuesto por la suma de dos «redondillos» menores o hexasilabos, incidiendo en la distribución de acentos que Rengifo había señalado:

El verso de arte mayor se compone de dos versos juntos en uno de los de redondillo menor, de modo que viene a tener doze sillabas, y el más perfecto es aquel que se compone de dos menores, que tengan las segundas sílabas largas como: *Perdòne quie[n] puede pecàdos ta[n] gra[n]des* (69a)<sup>44</sup>.

No se preocupa de los acentos de intensidad que había fijado el Pinciano, considerando fundamentales los que inciden en la segunda de cada uno de los segmentos prosódicos, tal y como marcara Rengifo.

<sup>44</sup> Cito por la impresión de 1602, conforme al ejemplar de BN Madrid R/1499; en la ed. de Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Edition Reichenberger, 1997, p. 181.

Con mejor criterio, Francisco de Cascales, en sus *Tablas poéticas*, terminadas en 1604 pero publicadas en 1617, examina los problemas planteados por el arte mayor, fijando correctamente la fórmula de distribución rítmica y reparando, sobre todo, en los diferentes cómputos silábicos que podía acoger ese patrón acentual, aunque señale como prioritario el esquema compuesto por dos segmentos de seis sílabas; de entrada, simplifica la terminología para describir los versos castellanos, de modo que cuando Pierio pregunta por esos moldes, Castalio recuerda el arte mayor, considerado caduco, y aprovecha la ocasión para criticar la descripción ofrecida en la *Philosophía* del Pinciano:

Ay versos de arte mayor y menor. Los de arte mayor murieron con nuestro buen Juan de Mena y sus camaradas. Pero, por si uviere algunos aficionados a la antigüedad, diré con qué reglas se componen, que aun los de aquel tiempo anduvieron con báculo en esto. Pinciano dize que consta el metro de arte mayor de doze sílabas, y que quiebra con el acento en tres partes: la una, en quinta sílaba, y la otra en octava, y la otra en undécima, como: *Al muy prepoten-te don Juan-el segun-do*. Yo no sé qué le movió a hazer esta partición tan sin fundamento. Para acortar de razones, digo lo que se á de observar. Este verso consta de doze sílabas, es bipartito, tiene seis sílabas distintas, y luego otras seis: *Al muy prepotente – don Juan el segundo* (121).

Cascales considera que este verso consta de seis cláusulas binarias, tres por segmento prosódico, y que cada una de ellas ha de estar regulada por un acento de intensidad, establecida la prioridad de marcar la segunda:

Ya sabemos que cualquier género de versos se escande por sus mensuras. Pues éste tiene seis mensuras, cada una de dos sílabas, según emos dicho. Midiendo, pues, el medio verso, es de saber que el acento de la primera mensura predomina en la segunda sílaba, y essotros dos acentos en la primera sílaba de cada mensura. Y lo mismo se á de guardar en el otro medio verso, como: *Cantád mûsa mía – la más crûda guérra* (122).

Prevalece la acentuación natural sobre la rítmica, puesto que Cascales considera compatible la proximidad de dos sílabas tónicas, pero avisa de que puede faltar uno de estos acentos para fijar ya la fórmula del «adónico doblado» de Nebrija (dácilo y troqueo en cada hemistiquio), aunque sin señalarlo:

Éstos son los acentos que en rigor á de llevar. Pero bien puede en la segunda y en la quinta mensura faltar su acento, como: *O dúro acci-dénte – dolor inhumáno* (íd.).

La «segunda» (ro\_ac|ci: oo) y la «quinta mensura» (in|hu: oo) no son portadoras de sílabas tónicas y conforman el pie del dáctilo con la segunda sílaba de cada hemistiquio; sin embargo, lo importante es la aceptación de otras medidas silábicas, que recuerdan la casuística descrita por Nebrija:

Este verso puede también constar de diez sílabas, por acabar los finales de cada medio verso en acento agudo, como: *Guerrero leal, caudillo español*. También puede ser de onze, como: *Cruel es amor, si tal cosa sufre*. También puede ser de treze, como: *Amor solo basta a turbar nuestros ánimos* (122).

Cascales no obra como Nebrija creando versos por simple alteración de las palabras, pero tampoco extrae del *Laberinto* de Mena los ejemplos que precisa, ya que se los inventa<sup>45</sup>; además, los tres casos examinados se refieren únicamente al incremento o decremento de materia silábica por terminaciones oxítonas o proparoxítonas y, por tanto, distribuyen doce sílabas métricas (5+1 | 5+1 el primero, 5+1 | 6 el segundo), menos en el tercero (6 | 8-1), que requiere la aplicación del «presupuesto» de la sinafia que, con el de la compensación, era uno de los metaplasmos con los que se regulaba el discurso rítmico de este molde en el siglo xv.

Juan de la Cueva dedica la Epístola II de su *Ejemplar poético* de 1606 a la versificación<sup>46</sup>; sigue y amplía el esquema del *Discurso* de Argote de Molina y así se preocupa por rastrear los orígenes del arte mayor en el hexámetro clásico, aunque sin nombrar el verso castellano:

Esto vemos cantar de los mayores  
que su número y sílabas guardaron,  
cual hizo Anacreón y otros autores.  
Los poetas modernos le aplicaron  
la consonancia propia que tenía  
en la lengua vulgar que le hallaron (vv. 54-60).

Repite, luego, las consideraciones con que Argote anteponía los «versos mayores» de Mena a los italianos:

Mas en la perfección en que pusieron  
nuestros mayores esta compostura  
a todas las naciones prefirieron.  
En ninguna se halla la dulzura  
que en la nuestra, la gracia y la terneza,

<sup>45</sup> Aun así, no tiene el menor empacho en remitir a la supuesta fuente de la que saca los ejemplos: «La textura d'estos versos la podréis aprender (que bien fácil es) en las *Trezientas* de Juan de Mena», id.

<sup>46</sup> Me sirvo de la ed. de Francisco A. de Icaza [1924], Madrid, Espasa-Calpe, 1965.

la elegancia, el donaire y hermosura.  
 Si aplicallo quisieres a la alteza  
 heroica, cual ya hizo Juan de Mena,  
 bien lo puedes fiar de su grandeza (vv. 76-84).

Pero no hay más precisiones, incluso cabe la duda, por los ejemplos aducidos, de que Juan de la Cueva pueda estar pensando en el otro molde castellano por excelencia, el del «arte real» u octosílabo, antes de abordar los metros italianos.

Mucho más claro, gracias al conocimiento de las lenguas latina y griega, resulta Gonzalo Correas en sus apreciaciones sobre este verso, formuladas en su *Arte de la lengua castellana* de 1626 y vueltas a recoger –aun sólo aplicadas a la latina– en su *Trilingüe de las tres artes* de 1627<sup>47</sup>. Al igual que Nebrija, Correas asume la denominación de «adónico» para el pentasílabo<sup>48</sup> y contempla la posibilidad de la sinafia para estos esquemas simples, que ve cumplidos en el caso de las seguidillas. Cuando se ocupa del «verso de a 12 sílabas», aunque no emplee el término de «adónico doblado» sí que describe una casuística similar a la de Nebrija para considerar los incrementos o decrementos silábicos de sus hemistiquios, no siempre ajustados al patrón de 6+6, que define en virtud de los cuatro acentos reguladores de su ritmo<sup>49</sup>.

Aún, Juan Caramuel Lobkowitz, en el segundo tomo de su tratado de rítmica *Primus calamus* de 1665, reúne atinadas observaciones sobre el arte mayor al examinar los que llama «hexamímeros»<sup>50</sup>. Tal

<sup>47</sup> El *Arte de la lengua castellana* fue editado en 1903 por Cipriano Muñoz y Manzano, Conde de la Viñaza, [s.l.], [s.n.] y ya, en 1954, por Emilio Alarcos García, Madrid, C.S.I.C.-Instituto “Miguel de Cervantes”, por donde se cita. Para la versión de la trilingüe de 1627, se cuenta ahora con *Arte castellana* ed. de Manuel Taboada Cid, Santiago, Universidad, 1984. La versión manuscrita se fecha en 1625 y corresponde a BN Madrid Ms. 18969.

<sup>48</sup> «El verso de a zínco sílabas se compone de dos pies i dos acentos, el primero de tres sílabas, la primera alta i las dos baxas; el segundo de dos, alta i baxa, que viene a ser al xusto el adónico Griego i Latino; con esta advertenzia, que nuestras sílabas baxas, aunque por la regla latina parezcan largas, se an de tener por breves, porque acá no las alarga posición, ni ser ditongos, ni sinalefas», 445.

<sup>49</sup> «El verso de a doze sílabas que llaman de arte maior, i era el eroico i grave, como en Las Trescientas de Xuan de Mena (...), se compone de cuatro pies i cuatro acentos, cada pie de tres sílabas con la de en medio, alta por el acento, i baxas la primera i postrera: que vienen a ser cuatro pies anfibraxos, i dos versos de redondilla menor, i ésta es la mexor conpostura suia. Por manera que entre acento i acento vienen a quedar dos baxas, i los cuatro acentos se colocan en la sílaba onze, otava, quinta i segunda», p. 290, por tanto: o óoo óo | o óoo óo. Pero enseguida plantea las posibilidades de once sílabas, con arranque en alguno de los hemistiquios en tónica, llegando a valorar las opciones de versos de arte mayor de nueve y de ocho sílabas, que desestima, aun siendo posibles, por duros y raros, ver pp. 472-473.

<sup>50</sup> E indica: «Los antiguos llamaron a estos versos *Coplas de Arte Mayor*, o sea, *Strophas Artis Nobilioris*, porque los consideraron mejores y más suaves (...) Se comprueba, entonces, que estos versos (*Coplas de Arte Mayor*) son de cinco sílabas, no de once. Y esto no va en contra de que algunos poetas, el propio Juan de Mena entre ellos, de vez en cuando no guarden los Hexamímeros en sus versos», cito por la ed. de Isabel Paraíso Leal, con trad. de A. Carrera, J.A. Izquierdo y C. Lozano, Valladolid, Universidad, 2007, pp. 114-115. Agradezco al prof. Domínguez Caparrós la referencia.

es el recorrido que confirma fray Martín Sarmiento, en sus *Memorias para la historia de la poesía*, terminadas antes de 1745, pero sólo impresas en 1775<sup>51</sup>.

En resumen, los comentaristas de Mena eluden describir las particularidades del arte mayor y los metricistas del siglo xvi están más atentos a la confrontación entre versos castellanos e italianos, esgrimiendo el arte mayor como muestra de la perfección poética alcanzada por la lengua castellana –con Mena– frente a las novedades italianas<sup>52</sup>; sólo a partir de 1592, con Rengifo, se repara en la articulación silábica y rítmica de este molde, que se ajusta al doble hexasílabo –o «verso de redondilla menor»– y se fijan con bastante vacilación sus acentos: para Rengifo y Carvallo basta con marcar la segunda sílaba de cada período, mientras que López Pinciano desarrolla un esquema más amplio –e incierto: quinta, octava y undécima– corregido por Cascales que recuerda algunas de las variaciones silábicas que Nebrija establecía; de este modo, cuando deja de practicarse la creación poética en arte mayor, este molde queda asignado al dodecasílabo por los teóricos de finales del siglo xvi y principios del siglo xvii, con la salvedad de Correas que es el único que tiene en cuenta la propuesta de Nebrija –o coincide con ella– al hablar de «adónicos»: por algo, los dos son gramáticos y conocen a la perfección las lenguas clásicas.

## 6. LA VALORACIÓN CRÍTICA DEL ARTE MAYOR

Aunque en buena parte de los estudios modernos sobre el arte mayor, este verso se asimile al dodecasílabo con variada fluctuación acentual, la evidencia de la obra de Mena ha sido tan acusada que sus analistas han tenido que dar cuenta de las variaciones silábicas con que se construyen unos versos sujetos a una férrea organización rítmica; como ya se había indicado, la propuesta de Nebrija de considerar el arte mayor como «adónico doblado» ha sido recordada por Foulché-Delbosc<sup>53</sup>,

<sup>51</sup> Después de valorar las declaraciones de Santillana sobre los diversos esquemas métricos de que da cuenta, señala: «Lo que por ahora hace al caso es que el metro de estas coplas es de los Redondillos menores de seis sílabas, de los cuales dos juntos componen el verso de Arte mayor, y siendo el idioma igualmente Portugués o Gallego, se confirma lo que dixo el Marqués de Santillana de la antigüedad de la Poesía en aquellos países», *Obras póstumas del Rmo. P. M. Fr. Martín Sarmiento. Tomo primero: Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, Madrid, Joachin Ibarra, 1775, cito por el ejemplar conservado en la Biblioteca de la Univ. Complutense: BH FLL 698.

<sup>52</sup> Ver Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español* [1948], Madrid, CSIC, 1970, pp. 186-195.

<sup>53</sup> «Étude sur le *Laberinto* de Juan de Mena», en *Revue Hispanique*, 9 (1902), pp. 75-138, parcialmente traducido y comentado por Adolfo Bonilla y San Martín, *Juan de Mena y el "Arte mayor"*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1903. Buena parte de este estudio se dedica a criticar las observaciones de Morel-Fatio. Para la incidencia de Nebrija en esta evaluación rítmica, pp. 89-90, si bien en n. 1 se indica: «Je remarquerai, en passant, que Nebrija se trompe en disant que le vers d'*arte mayor* peut avoir de huit à douze syllabes»; no se equivoca, puesto que Nebrija, como se ha visto, se refiere a sílabas fonológicas. El error de Foulché-Delbosc consiste en enmendar el texto que pretende editar conforme a unos principios

por Hanssen<sup>54</sup>, por Saavedra Molina<sup>55</sup>, por Balaguer<sup>56</sup> y por Clarke<sup>57</sup> de modo especial, pero no se ha utilizado como clave principal para valorar el esfuerzo de los poetas castellanos desde finales del siglo XIV a las primeras décadas del siglo XVI por instigar un nuevo sistema de versificación en el que el isosilabismo –no siempre mantenido– fuera sustituido por la isorritmia como principio constructivo de un verso que Argote apreciaba por su «número tan suave y fácil», conseguido por la estratégica disposición de las cláusulas ternarias y binarias. Tomás Navarro Tomás rastreó con acierto los orígenes de este metro<sup>58</sup> y se preocupó por definir su estructura rítmica incidiendo en la combinación de dácilo más troqueo:

---

prosódicos que tampoco son ciertos: «Il y a deux sortes d'hémistiches: l'un à deux accents, l'autre, très rare, à un seul accent», p. 94; los ejemplos que aduce de un solo acento –segmentos de seis o cinco sílabas– no son tales: “en virtud diversa” (666) –es: o ðoo ðo– y “menos en la lid” (4c) –o ðoo ó[o]–. Joaquín Balaguer, *op. cit.*, señala también las equivocaciones de este estudio, pp. 70-80.

<sup>54</sup> F. Hanssen, *El arte mayor de Juan de Mena*, p. 6. Con el apoyo del *Arte métrica* de Bello, Hanssen contesta a las críticas formuladas por G. Baist, acerca de la supresión de la sílaba inicial en versos y hemistiquios ajustados a una secuencia rítmica, difiriendo uno y otro en el origen de este fenómeno.

<sup>55</sup> Julio Saavedra Molina, *El verso de arte mayor*, Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile, 1946, pp. 24-28. Enjuicia el análisis de Foulché-Delbosc en pp. 33-38 y dedica el cap. III al «adónico doblado», pp. 49-71. Sin mencionar los fenómenos de compensación y sinafia, es sugerente la explicación del verso que propone: «Había que unir los adónicos de modo que formasen un solo y agradable ritmo de *cuatro vértices*, como verdaderos hemistiquios de un solo verso; y la juntura se hizo mediante una pausa leve, apenas mayor que los retardos intervertebrales y con libertades limitadas en la hiper e hipometría; de suerte que hubiese generalmente una *compensación de sílabas débiles* entre el comienzo del segundo hemistiquio y el final del primero», p. 50; describe, así, la formación de la cesura. Pero, luego, establece variaciones que van más allá de la cadencia de las cláusulas ternarias y binarias, indicando: «El ritmo fundamental AA xâx xâx xâx xâx, ternario ascendente y descendente (anfibráquico), de 12 tiempos, y con 4 acentos rítmicos en los tiempos 2, 5, 8, 11, cuando es repetido constantemente en largos poemas se vuelve insufrible», p. 65. Más bien parece que es todo lo contrario.

<sup>56</sup> Joaquín Balaguer, *op. cit.*, pp. 25-41 para «La verdadera teoría del verso de arte mayor» y pp. 81-104 para el «Carácter indígena del verso de arte mayor». Acierta Balaguer al darse cuenta de que basta con el apunte de Nebrija sobre los «adónicos doblados» para analizar los versos de Mena: «No hay una sola particularidad del verso de arte mayor que no se explique en forma satisfactoria, y sin las contradicciones en que incurren los demás expositores del metro de Juan de Mena, desde Milá y Menéndez y Pelayo hasta Hansen y Foulché Delbosc, si se examina el viejo verso a la luz de las reglas que figuran en el capítulo noveno de la primera Gramática Castellana», p. 27. Balaguer acepta el espondeo para marcar el pie binario y desconoce los efectos de compensación y sinafia, por lo que explica los hemistiquios heptasilábicos del *Laberinto* señalando dos sílabas en anacrusis. Pero se trata del estudio que mejor concuerda con la línea argumentativa del presente trabajo.

<sup>57</sup> «Nebrija is one of the few prosodists who consider the *arte mayor* based on a five-syllable hemistich, employing the *pie perdido* principle, instead of a six-syllable», «Nebrija on Versification», en *Papers of Modern Language Association*, 72:1 (1957), pp. 27-42, p. 37. Añádase de la misma Clarke, «Line formation in the Galician-Portuguese poetry of the Cancioneiro Colocci-Brancuti», en *Romance philology*, 35 (1981-1982), pp. 192-203.

<sup>58</sup> Amén de una remisión a don Juan Manuel, señala: «Los primeros ensayos de este verso, anticipados en el *Libro de Buen Amor*, *Rimado de Palacio*, *Danza de la Muerte* y *Revelación de un ermitaño*, fueron continuados en la primera mitad del siglo xv por Villasandino, Ferrant Sánchez de Calavera, Francisco Imperial y Fernán Pérez de Guzmán», p. 115.



El metro de arte mayor consta generalmente de doce sílabas divididas en hemistiquios de 6-6. Tanto el primer hemistiquio como el segundo pueden ser llanos, agudos o esdrújulos. Uno y otro acentúan sus sílabas segunda y quinta. Admiten además la eliminación de la sílaba inicial inacentuada o la adición de otra sílaba sobre la que ordinariamente poseen. [Describe nueve variedades con el *Laberinto* de Mena]. Permanece invariable en los nueve casos el grupo dactílico comprendido entre los dos apoyos rítmicos. Los tres primeros tipos son hexasílabos; los tres segundos, pentasílabos, y los tres últimos, heptasílabos. El número de sílabas del verso fluctúa entre diez y catorce. De este modo el verso de arte mayor posee al mismo tiempo un ritmo esencialmente uniforme y una medida variable (pp. 115-116).

Es impecable la descripción de Navarro Tomás, porque da cuenta de la variación silábica que afecta a un verso que sólo está regulado por las cláusulas rítmicas apuntadas por Nebrija (óooóo | óooóo), y hubiera sido definitiva si no hubiera considerado la posibilidad de hemistiquios de base trocaica:

Altera sin embargo la uniformidad dactílica la intercalación ocasional de algún hemistiquio hexasílabo de ritmo trocaico, con apoyos en las sílabas impares:

X	fablan las estorias	óo oo óo
Y	menos en la lid	óo oo ó
Z	gente babilónica	óo oo óoo

Los dos hemistiquios pueden ser iguales o diferentes (p. 116).

Como se observa, Navarro Tomás otorga primacía a la acentuación natural sobre la rítmica conseguida por los fenómenos de éctasis y sístole (desplazamientos prosódicos) descritos por los teóricos medievales; estos tres casos no ofrecerían ninguna dificultad a la hora de ajustarlos al patrón rítmico del doble adónico, pero sólo uno se encuentra en el *Laberinto*<sup>59</sup>:

4c: *nin* que feroçes || *menos* en la *lid* → òoo óo | o òoo ó[o] (5+6)

La imposición a estos versos de una cadencia trocaica anula el proceso rítmico –ese «número tan suave y fácil»– conseguido por la armónica distribución del dactilo y del troqueo. Rudolf Baehr, que sigue

<sup>59</sup> Navarro Tomás en la n. 4 de p. 116 indica que la «la serie de ejemplos es la misma que figura en el artículo de Foulché-Delbosc, completada por Saavedra Molina», pero estos tres hemistiquios trocaicos no aparecen en el trabajo del hispanista francés; lo más cercano a «gente babilónica» es «e la Babilónica» (121f), es decir: o òoo óoo, y así lo cita el metricista chileno, p. 54, al igual que el 4c, p. 36; pero el de «fablan las estorias» no aparece por parte alguna. Foulché sólo cita el 4c en p. 96.

muy de cerca a Navarro Tomás en estas cuestiones, tampoco admite los desplazamientos acentuales para conseguir el ictus rítmico del adónico:

Estos versos no pueden clasificarse, en contra de su acentuación natural, en el esquema rítmico de un presunto tipo ideal y exclusivo, tal como propuso Morel-Fatio. Una tal clasificación, en todo caso, sería posible para la poesía cantada, pero no en la poesía culta hablada, en la que se emplea sobre todo el verso de arte mayor, a no ser que se trate de la acentuación admitida de sílabas con acento secundario o enclíticas (p. 190).

Y ofrece ya como ejemplos las tres posibilidades señaladas por Navarro Tomás. Pero Baehr da la solución al considerar la incidencia de esos acentos secundarios (ò) o sílabas enclíticas –por los desplazamientos de la carga acentual– en la construcción de una secuencia de cláusulas que se cumple rigurosamente sin tener en cuenta el número de sílabas del segmento rítmico (de cuatro a siete fonológicas) ni la acentuación natural de la palabra. Éste es el principal mérito del trabajo en el que Fernando Lázaro Carreter define la «poética del arte mayor», aceptando las constricciones con que el ritmo distorsiona las estructuras lógicas del lenguaje:

Visto desde el lenguaje, el resultado es ambiguo. Surge la ambigüedad de la coexistencia de normas y sistemas diversos, del empleo de vocablos raros (hablaremos en seguida del papel central que, en esta poética, desempeñan los nombres propios), de las recónditas o triviales perífrasis, de los frecuentes quebrantos del régimen sintáctico (...) Nos hallamos ante una *poética del ritmo* (p. 102).

Todas las observaciones de Lázaro Carreter –que van del acento de posición a la «fuerza conformadora» de la estrofa– son ciertas y despejan cualquier duda sobre la constitución isorrítmica del arte mayor frente a la disposición isosilábica; pero esa «poética del ritmo» no es descubierta por la lingüística, la métrica o la teoría de la literatura modernas, había sido ya prevista por los gramáticos y tratadistas medievales, incidiendo precisamente en el valor del ritmo como coerción necesaria de la lengua natural, sobre todo si a lo que se aspiraba era a construir un metro sonoro, de «número» armónico que prestigiara no sólo el contenido del poema, sino el marco de recepción –las cortes regias o nobiliarias– en que esos textos se difundían y se comentaban, al valorar estos aspectos esenciales de la disposición formal conseguida. Al estudio de Lázaro Carreter le faltaba sólo el asentamiento de sus principios en la teoría métrica vernácula, transmitida por Nebrija y por Encina para validar sus atinadas observaciones.

## 7. CONCLUSIONES

Tras este recorrido en el que se ha examinado la constitución y desarrollo del arte mayor desde los principios prosódicos apuntados por Nebrija en su *Gramática* de 1492, con las posteriores valoraciones de este sistema métrico por tratadistas clásicos y estudiosos modernos, procede fijar unas ideas finales que pueden servir para evaluar el verso más perfecto de la métrica medieval castellana.

1.<sup>a</sup> La mejor descripción del arte mayor la ofrece Nebrija al considerarlo un «adónico doblado», es decir un verso formado por dos segmentos rítmicos constituidos por un dáctilo y un troqueo (aunque él diga espondeo) conforme a la secuencia 00000 | 00000. Correas, en 1626, empleará esta misma terminología.

2.<sup>a</sup> El arte mayor –apoyado en la exigencia del cumplimiento de esas cláusulas ternarias y binarias– es un molde isorrítmico no isosilábico, aunque la tendencia principal, por los propios equilibrios en la disposición de los acentos, apunte al esquema de 6+6 sílabas, que es el que prefiere Encina en su *Arte* de 1496, ajustadas sus “equivalencias” a otro modo de contar las sílabas (la tónica inicial suma una más).

3.<sup>a</sup> El arte mayor se asienta en dos períodos de cinco sílabas métricas reales, marcadas por los acentos de intensidad rítmica; las demás sílabas no cuentan en virtud de los «presupuestos» fijados por Nebrija –sobre todo el de «entrar con medio pie perdido»–, pero previstos por otros tratadistas, siendo esenciales los fenómenos de la compensación y sinafia –no sólo entre versos, también entre hemistiquios–, así como los desplazamientos acentuales forzados por la éctasis y la sístole. Ha de repararse en que a mayor violencia morfológica, léxica o sintáctica mayor efecto –culto– el verso tenía que ejercer, obligando al receptor a someterse a un proceso de recepción más difícil, pero a la vez más valioso por la resolución de las «oscuridades» propuestas.

4.<sup>a</sup> La irrupción de los versos italianos –el heptasílabo y el endecasílabo– trajo consigo la constitución de nuevos esquemas isosilábicos con una cadencia rítmica regular; tal fue la causa que provocó la desaparición del arte mayor o del mismo arte real, defendidos estos metros por autores –Castillejo, De la Cueva– o teóricos –Argote, Pinciano– que los sentían como propios de la poesía castellana, frente a unos esquemas italianizantes que traían consigo otra distribución del material sonoro y rítmico.

5.<sup>a</sup> Procede considerar la diferencia establecida por Nebrija entre el dodecasílabo (trímetro para él o doble senario) y el arte mayor,

puesto que el primero sí se asienta en la regularidad silábica, conforme al esquema de 6+6 (trímetro: seis pies) o de 8+4 (combinación de dímetro y monómetro).

6.<sup>a</sup> Tal como se afirmó al principio de este estudio, cada período de la historia literaria debe analizarse desde los sistemas de pensamiento poético alumbrados en ese momento, sobre todo si son tan claros y definitivos como los que Nebrija —con la oposición de Encina— fijó para evaluar el verso vernáculo del arte mayor.

Recibido: 1/10/2012

Aceptado: 5/12/2012



RESUMEN: Nebrija ofrece la mejor explicación del funcionamiento del verso de arte mayor, en el Libro II, cap. IX de su *Gramática sobre la lengua castellana*, al considerarlo un «adónico doblado», es decir un verso compuesto por dos segmentos rítmicos formados por una cláusula ternaria y otra binaria (óooóo); según esta descripción, se trata, por tanto, de un verso isorrítmico, no isosilábico, ajustado a una red de «presupuestos» o metaplasmos —«entrar con medio pie perdido», compensación, sinafia, incremento y decremento por final oxítono o proparoxítono en hemistiquio o en verso— que permiten entender las transformaciones que sufre la materia fonológica de la lengua al constreñirse a las exigencias rítmicas del verso. Aunque la declaración de Nebrija haya sido tenida en cuenta por algunos críticos modernos, ninguno la ha convertido en clave de análisis de un molde en el que sólo cuenta la estructura melódica conseguida por los acentos de intensidad rítmica, sin que importe la ruptura de la acentuación natural de las palabras. El arte mayor sobrevive hasta finales del siglo XVI, convertido el molde en argumento principal de la defensa de la versificación castellana frente a las novedades italianas.

ABSTRACT: Nebrija provides the best explanation for the functioning of the verse of «arte mayor», in Book II, Chapter IX of his *Gramática sobre la lengua castellana*, considering it a «adónico doblado», i.e. a verse composed of two rhythmic segments formed by a ternary and a binary (óooóo) clauses. Therefore and according to this description, it is an isorhythmic non isosyllabic verse adapted to a network of «budgets» or metaplasms —«*entrar con medio pie perdido*», compensation, sinafia, increase and decrease with *oxítono* or *proparoxítono* end in an hemistich or verse— that enables to understand the transformations in the phonological aspect of the language limited to the rhythmic requirements of the verse. Although the Nebrija's statement has been taken into account by some modern critics, none has considered it the key to analyze a matrix in which only the melodic structure achieved by the accents of rhythmic intensity counts, ignoring the breakdown of the natural accentuation of the words. The «arte mayor» survives until the end of 16th century, and the matrix becomes the main argument to defend the Castilian versification against the Italian innovations.

PALABRAS CLAVE: métrica medieval, sistemas rítmicos, «Arte mayor», «Adónico doblado», Nebrija, Mena, Encina.

KEYWORDS: Medieval metric, Rhythmic systems, «Arte mayor», «Adónico doblado», Nebrija, Mena, Encina.